

프랑스문화예술연구

83 | 2023 봄호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2023 봄호(83집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2023년 봄호(제83집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

기영인

- 알리스 제니테르의 『상실의 기술』에 나타난
하르키의 기억의 서사적 재구성 방식과 그 의미 1

선영아

- “아마두 쿵바가 말했다”
- 『아마두 쿵바의 옛이야기*Les Contes d'Amadou Koumba*』에
나타난 구술성과 글쓰기 32

이홍

- 19세기 프랑스의 주요 저서에 나타난 압생트 술의 묘사와
압생트가 공중 보건에 끼친 영향 연구 56

정상현

- 디드로의 『농아에 대한 편지』에 나타난
상형문자에 대하여 85

지영래

- 미셸 뷔토르의 소설 『단계*Degrés*』에
나타난 의미층 연구 127

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

임순정

구글 신경망 번역 얼마나 진화했나?

초창기와 현재의 번역 품질을 중심으로- 163

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 83, 2023

Table des Matières

KI Young In

Reconstruction narrative des mémoires de harkis
et sa signification dans *L'Art de perdre d'Alice Zeniter* 1

SEON Yeong A

“Dit Amadou Koumba”
: l’oralité et l’écriture
dans *Les Contes d'Amadou Koumba* 32

LI Hong

L’absinthe et ses méfaits sur la santé
dans les ouvrages spécialisés publiés
en France au 19e siècle 56

JEONG Sang Hyun

Essai sur l’hiéroglyphe de Diderot
: 『*Lettre sur les sourds et muets*』 85

JI Young Rae

Analyse de différentes couches sémantiques
de Degrés de Michel Butor 127

LIM Soon Jeung

Quels sont les progrès réalisés
en matière de traduction automatique neuronale
: le cas de Google Translate 163

■

2023년도 학회 임원진	/ 202
프랑스문화예술학회 회칙	/ 203
편집위원회 규정	/ 208
연구 윤리 규정	/ 212
저작권 규정	/ 215
논문심사 규정	/ 216
논문투고 규정	/ 218
2023 편집위원회	/ 221
회원가입 안내	/ 222

알리스 제니테르의 『상실의 기술』에 나타난 하르키의 기억의 서사적 재구성 방식과 그 의미*

기영인
(경북대학교 미주유럽연구소 전임연구원)

국문요약

알제리 전쟁 당시 프랑스 편을 택하게 된 어느 하르키 집안의 과거와 기억을 다룬 『상실의 기술 *L'Art de perdre*』은 프랑스와 알제리가 공유하는, 그러나 숨겨온 역사 속에 알제리인과 알제리게 이주민들의 경험을 다각적으로 상상한다. 가족이 모르거나 말하지 않은, “조각”과 “파편”으로만 전해지는 기억은 사료 조사와 허구적 상상이라는 “반죽”으로 연결되어 과거로 엮인다. 소설이 과거에 형태와 질서를 부여하여 기억을 서사적으로 재구성하는 방식에 대한 분석을 통해 역사의 버전 에 대한 타협과 조율을 걸쳐 사회적 기억이 형성된다는 것을 확인할 수 있다. ‘상실’이라는 망명의식의 조건을 탐색하는 제니테르의 소설은, 숨겨왔던 과거를 받아들이고 공동의 트라우마를 극복하는 방안으로 국경을 넘어 생성되고 순환되는 집단적 기억에 대한 트랜스내셔널한 접근의 가능성을 제시한다.

주제어 : 알리스 제니테르, 『상실의 기술』, 하르키, 사회적 기억, 트랜스내셔널한 기억

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5C2A02086917). 그 일환으로 2022년 12월 3일 경북대학교에서 열린 한국불어불문학회 겨울 학술대회 <영토, 신체, 언어의 해방적 상상>에서 한 발표를 수정, 보완한 것임.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 『상실의 기술』¹⁾에서 기억
 - 2.1. 하르키의 집단적 기억
 - 2.2. 기억의 서사적 재구성
3. 트렌스내셔널한 기억을 향하여
4. 나가며

1. 들어가며

알제리의 독립과 프랑스 제국의 실질적인 종말을 가져온 알제리 전쟁이 마무리된 지 60년이 지난 현 시점은 알제리 독립 전쟁에 대한 집단기억을 돌아보고 그 현재를 진단하기 적절한 때인 것으로 보인다. 테러전술을 펴고 조직적인 고문을 일삼는 등 무력충돌에 참가한 양쪽 모두의 잔혹함으로 악명이 높았던 이 “이름 없는 전쟁 *guerre sans nom*”²⁾은 복잡한 유산을 남겼다. 1997년 모리스 파퐁의 2차 세계대전 전범 재판으로 쇼아 Shoah(유대인 대학살)에서 프랑스의 역할을 돌아보았던 ‘비시 신드롬’³⁾은 일단락되었다고 볼 수 있지만, 파퐁이 1961년 10월 17일 일어난 파리의 알제리인 시위 유혈진압 당시 파리 경찰청장이었던 관계로 동시에 ‘알제리 신드롬’이라고 부를만한 현상이 일어나게 되었다⁴⁾. 2000년대에 프랑스에서 알제리

1) Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Paris: Flammarion, 2017. 이하 AP로 지칭하고 쪽수를 제시하는 형식으로 출전을 표시하겠다.

2) 프랑스 정부는 1999년에 이르러서야 알제리 전쟁을 공식적으로 ‘전쟁’이라고 호명했다.

3) Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil, 1987.

4) 1961년 10월 17일 파리 학살과 알제리 전쟁에 대한 대표적인 심층 연구서를

독립 시기를 추모하려는 움직임이 활발해지면서 ‘추모열기’라고 부를 수 있을 정도로 활발한 기억활동이 이루어졌고, 동시에 프랑스 식민주의의 유산에 대한 문제제기도 더욱 본격화되었다. 그러나 이러한 행사들을 통해 상반된 관점을 가진 진영 간의 생산적인 상호작용과 합의로 이어졌다고 보기는 무리가 있다. 그 어느 때보다 공적 영역에서 알제리 전쟁에 대한 추모가 두드러졌지만⁵⁾, 이같이 더 가시적인 집단적 추모형태들은 정치적 대표성을 누가 가졌는가를 둘러싸고 각자가 경쟁적으로 소리를 높이는 각축전을 양산하고 말았고, “기억전쟁 *guerre de mémoires*”이라고 부를 정도로 무엇을 공식적인 기억으로 삼을 것인가를 두고 논쟁과 공방이 치열했기 때문이다⁶⁾.

이렇게 공적 영역에서 ‘경쟁하는 기억들’이라는 현상은 갑작스럽게 일어났다는 인상을 주었지만, 사실 과거에 대한 통제권을 장악하고자 이루어진 여러 이해집단 사이의 협상과 논쟁의 과정은 침묵하는 국가와 공식적인 추모행사의 부재 속에 반세기 동안 이어진 것이

낸 하우스와 맥마스터는 파푼 재판에 따른 관심의 증가로 1990년대 말에 비로소 이 사건과 관련된 프랑스 경찰과 사법부의 문서고를 열람할 수 있게 되었다고 지적하며 1997년을 결정적인 해로 보고 있다. ‘알제리 신드롬’은 이들의 표현. Jim House & Neil MacMaster, *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*, Oxford University Press, 2006, pp. 6-10.

- 5) 2001년에는 파리 생미셸 다리에 1961년 10월 17일 사건의 희생자를 추모하는 동판이, 2002년에는 케브랑리 강변에 알제리 전쟁 등 북아프리카에서 “프랑스를 위해 사망한 병사와 보충병”을 추모하는 국립기념물이 건립되었으며, 2003년부터 매년 9월 25일은 하르키를 비롯한 피식민자 출신 프랑스군 보충병들을 추모하는 날이다.
- 6) 이를 다룬 것으로 사바레즈와 스토라의 책을 들 수 있다. Eric Savarese, *Algérie: la guerre des mémoires*, Paris: Non Lieu, 2007; Benjamin Stora & Thierry Leclère, *La Guerre des mémoires: la France face à son passé colonial*, La Tour d'Aigues: L'Aube, 2007. 당시 미디어의 역할을 조명한 것으로는 블랑샤르 등의 연구 참조. Pascal Blanchard & Isabelle Veyrat-Masson (eds.), *Les Guerre des mémoires: la France et son histoire*, Paris: La Découverte, 2014[2008]. 그런데, 우위를 차지하고자 서로 대립하는 두 진영, 나아가 승자와 패자로 갈라놓는 이미지를 불러일으킨다는 점에서 ‘기억전쟁’이라는 표현은 적절치 못하다는 엘드리지의 지적은 매우 합당하다. Claire Eldridge, *From Empire to Exile: History and Memory within Pied-Noir and Harki Communities, 1962-2012*, Manchester: Manchester University Press, 2016, p. 4.

었다. 엘드리지의 연구는 알제리의 피에 누아르 *pieds-noirs*와 하르키 *harkis*⁷⁾가 식민지 정주민과 피식민자 출신으로 서로 상반된 입장을 취한 경우가 많았음에도 불구하고, 알제리의 독립과정을 둘러싼 프랑스 정부의 침묵을 깨기 위해서는 때로 손을 잡기도 했다는 것을 보여주었다⁸⁾. 이러한 활동으로 공적 영역에서 알제리 독립전쟁과 하르키의 경험을 언급하고 다루는 현상은 다양해지고 많아졌지만, 여전히 프랑스 일반대중의 인식은 높다고 하기 어렵고, 인식도 이분법적인 갈라놓기에 머무는 경우가 많다⁹⁾. 알리스 제니테르의 소설과 같은 문학작품들은 이 같은 결여를 메울 지속적인 필요에 부응한다. 작가가 작품에서 밝히듯, “한 세대에서 다음 세대 (...) 사이 전해지는 침묵들을 채우기 위해서 남아있는 전부이기 때문에 허구와 연구가 모두 필요”하기 때문이다¹⁰⁾.

1986년 알제리게 아버지와 프랑스인 어머니 사이에 태어난 알리스 제니테르는 고등학교 시절인 2003년에 첫 소설을 냈다. 고등사범

7) 알제리 출신 프랑스군 보충병을 가리키는 이 단어를 이영목(2006), 문종현(2020) 등은 프랑스어 발음인 ‘아르키’로 쓰고, 이재원(2008), 노서경(2010, 2017) 등은 ‘하르키’로 표기했다. 문종현은 “프랑스 땅에서 살아가고 있는 프랑스 시민임을 강조”하기 위함이라고 설명한다. 문종현, 「알제리 전쟁 이후 아르키(Harki)의 프랑스 이주 - 프랑스의 모국송환자(*rapatrié*) 정책과 아르키」, 『호모미그란스』, 23호, 2020, 219-249쪽. 하르키가 알제리인이 아니라 법적 프랑스인임에도 불구하고 프랑스에서 그동안 당해왔던 차별과 배제를 인식하고 있음을 강조한다는 취지에 필자도 동감하지만, 오히려 그 점에서 주류 프랑스인과 다른 경험을 가진 이들이라는 것을 감안하는 것이 중요하다는 생각에서 필자는 아랍어 발음인 ‘하르키’를 썼다. 제니테르도 작품에서 ‘하르키’라는 단어에 “아랍어 억양으로[는] 그만큼 자리를 차지하는 ‘h’ [소리]가 어떤 무게감을 더해준다 avec l’accent arabe (...) le ‘h’ qui prend tant de place, lui ajoute une certaine gravité”(AP, 394)고 말한다.

8) Eldridge, *op. cit.*

9) 『상실의 기술』에서, 온라인에 알제리 전쟁과 관련된 동영상 밑에 하르키에 대한 욕설을 퍼붓는 댓글이 붙으면 “정밀한 증오의 폭발 *explosion de haine précise*”이 터지는 것을 보고, — 주인공 나이마는 이같이 “맹렬하게 참여적인 *furieusement participatif*” 인터넷의 세계보다는 책으로 역사 탐색을 돌리지만, 그 댓글들을 썼을 사람들을 의식하게 되면서 공공장소에서 ‘하르키’라는 단어가 적힌 책의 표지를 가린다(AP, 418).

10) “[L]a fiction tout comme les recherches sont nécessaires, parce qu’elles sont tout ce qui reste pour combler les silences transmis entre les vignettes d’une génération à l’autre”. (AP, 23)

학교와 소르본누벨대학교의 연극학 대학원을 다니던 중 스물세 살이 된 2010년, 프랑스에서 국민 정체성에 대한 논란이 한창일 때 발표한 소설 『우리 품 안에까지 *Jusque dans nos bras*』는 프랑스 국립인민사박물관에서 수여하는 포르토도레 문학상 *prix littéraire de la Porte Dorée*의 초대 수상작이 되었다. 이후 출간한 소설들까지 상을 많이 받았으며¹¹⁾, 2017년 출간된 그녀의 다섯 번째 소설 『상실의 기술』은 그해 고등학생이 뽑은 공쿠르상 *prix Goncourt des lycéens*, <르몽드> 문학상 *prix littéraire Le Monde* 등 프랑스에서만 네 가지 상을 받았다¹²⁾. 2021년 <뉴욕 타임즈>가 뽑은 ‘올해의 최고 역사소설’ 10위 안에 들었고, 2022년에 이 책의 영어번역본인 *The Art of Losing* (2021)은 더블린국제문학상 *Dublin Literary Award*을 수상했다. 지금까지 프랑스어권에서만 28만 부 이상 팔렸고, 이 소설을 각색한 연극이 2023년 아비뇽 연극제 비공식 참가작이라는 점에서도 이 작품의 인기와 영향력을 가늠해볼 수 있다.

미국 시인 엘리자베스 비숍의 시 <한 가지 기술 *One Art*>(1976)의 문구를 따온 소설의 제목에서 *perdre*는 전쟁에서 패배, 고국의 상실, 좋아하던 장신구의 분실 등을 모두 지칭할 수 있다고 작가는 대답에서 말했다¹³⁾. 소설 본문에서도 인용되는 “상실의 기술을 익히기는 어렵지 않다 *Dans l’art de perdre il n’est pas dur de passer maître*”는 시구가 반복되는 비숍의 시는 상실은 피할 수 없는 것이며, 모든 상실은 다 같은 무게를 지니고, 견딜 수는 있는 것이라는 이야기를 한다¹⁴⁾. 제니테르는 앞선 대답에서 “어쩌면 나아가기 위해서는 뭔가

11) 2013년 발표한 『우울한 일요일 *Sombre dimanche*』은 클로즈리데릴라 문학상 *prix Closerie des Lilas*, 리브르앵테르상 *prix du Livre-Inter*, <렉스프레스> 독자상 *prix des lecteurs de L’Express*을, 2015년 발표한 『잊혀지기 직전 *Juste avant l’oubli*』은 고등학생이 뽑은 르노도상 *prix Renaudot des lycéens*과 트루빌시 문학상 *prix de Trouville*을 받았다.

12) 이 소설은 그해 공쿠르상과 페미나상 후보작, 앵테르알리에상 *prix Interalliés* 최종후보작이기도 했다.

13) Villa Albertine, <*The Art of Losing with Alice Zeniter*>, 2021년 6월 25일 등록, 유튜브 동영상.

14) 원문 “The art of losing isn’t hard to master”의 프랑스어 번역. <Un art>, in Elizabeth Bishop, *Géographie III*, trad. Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude

를 잃어야 하는 것일지도 모르겠다”고 말하기도 했다. 『우리 품 안에까지』는 프랑스 사회의 인종주의와 이주를 바라보는 시선을 성장 소설의 틀 안에서 다루면서, 다시 살 수 없는 과거 속에 떠나온 모든 곳은 영원히 잃은 것이라고 지적한다. 역사소설 『우울한 일요일』은 엄마를 잃은 아이를 중심으로, 헝가리의 격랑 많은 현대사를 겪는 가족을 다루었고, 외판심을 배경으로 하는 지적인 탐정소설 『잊혀지기 직전』의 중심에는 사랑의 상실이 있다. 그녀는 이처럼 작품들을 통해 “상실의 기술을 익히”는 일을 탐색하는 작업을 이어간다. 『상실의 기술』은 알제리의 산악지대인 카빌리아 Kabylie에서 나고 자란 2차 세계대전 프랑스 참전용사로, 어느 날 우연히 손에 넣게 된 올리브 압착기 덕분에 마을의 유지가 된 알리 Ali, 알제리 독립 후 가족과 함께 프랑스로 ‘송환’된 뒤 “이주하면서 뿌리를 옮겨 심었다”¹⁵⁾고 말하며 철저하게 적응하는 것에만 집중하는 알리의 장남 아미드 Hamid, 그리고 이슬람 근본주의자들의 연쇄테러가 일어나는 파리에 살며 한 갤러리에서 일하는 아미드의 딸 나이마 Naïma의 삶을 중심으로, 알제리와 프랑스가 공유하는 역사의 숨겨졌던 부분들, 특히 하르키의 역사적 경험을 드러낸다. 500 페이지가 넘는 소설은 각각 ‘옛 알제리 L’Algérie de Papa’¹⁶⁾, ‘차가운 프랑스 La France froide’ 그리고 ‘파리는 축제다 Paris est une fête’¹⁷⁾라는 제목을 가진

Mouchard, Strasbourg: Circé, 1991, pp. 58-59.

15) “- Je veux retrouver mes racines.

- Les miennes, elles sont ici (...). Je les ai déplacées avec moi. C’est des conneries, ces histoires de racines.” (AP, 354)

16) 소설은 1부 권두에 인용한 “옛 알제리는 죽었다 L’Algérie de papa est morte”는 드골의 말을 거스르듯 “허구와 연구”를 효과적으로 섞으며 알제리의 과거를 역동적으로 되살려낸다. 식민 시대 이전에 한 나라가 아니었던 “알제리의 복수의 역사 l’Histoire plurielle de l’Algérie”는 프랑스의 공식 역사에서 침묵당하고 해체되었던 것이다(AP, 18). 1959년 라디오에서 했던 드골의 이 말에서 papa는 ‘아빠’보다는 ‘산타할아버지 papa Noël’처럼 나이 지긋한 남자를 지칭한다(이 말에서 말미암아 ‘de papa’는 ‘구태의연한’의 의미를 띄게 되기도 했다). 그러나 소설은 이러한 의미들에 더하여 알리의 알제리 시절을 그리고 있다는 점에서 ‘아빠의 알제리’를 다루고 있다.

17) 에니스트 헤밍웨이의 젊을 적 파리 생활을 회고한 *A Moveable Feast* (1964)의 프랑스어 번역본 제목으로, 2015년 11월 13일 금요일 밤에 일어난 파리

세 부로 나뉘어있다. 우리는 이 소설에서 기억이 서사적으로 재구성되는 방식에 대한 분석을 통해, 제니테르가 역사적 기억의 문제를 어떻게 매개하고 풀어나가고 있는지를 살펴보고자 한다.

2. 『상실의 기술』에서 기억

2.1. 하르키의 집단적 기억

소설은 숙취에 시달리는 나이마가 조카들이 서구화되었다고, 전통문화라곤 다 잊고 산다고 호통을 치는 막내 삼촌의 모습을 떠올리는 데서 시작한다. 그러나 나이마의 삼촌은 조카들이 “알았던 적이 없는 나라를 잊었다”고 원망하는 셈이다¹⁸⁾. 떠나온 고국과 거주하게 된 정착사회 양쪽에 대해 “이중의 부재”를 겪는 이주민만큼이나¹⁹⁾, 이주민의 후손은 이처럼 자신들이 알지 못한 곳에 대한 소속을 강요받는다. 나이마가 지적하듯이, “마치 이민을 절대 그치지 않는다는 듯”, 이민 중인 상태가 지속적이라는 듯, ‘이민 2세’로 지칭되는 것은 이민자라는 표식만큼이나 자신의 의지와는 무관하게 계속되는 정체성의 표식이다²⁰⁾. 이와 동시에, 나이마에게 알제리는 “이름, 갈색 피부, 검은색 머리카락, [할머니 집]에서 보낸 일요일들”로 이미 “얼굴에 새겨있”고 마음속에 품고 있는, “어딘가에 늘 있었”던 곳이다²¹⁾.

연쇄테러 이후 이 표현은 테러 위협에 굴하지 않겠다는 의지의 상징으로 인식되었다.

18) “Il en veut aux [elles] d’avoir oublié un pays qu’elles n’ont jamais connu”(AP, 12). 그런데 이렇게 비판하는 막내 삼촌 역시 프랑스에서 태어나고 자란 인물이다.

19) Abdelmalek Sayad, *La double absence: des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré*, Paris: Seuil, 1999.

20) “une immigration maghrébine en France dont elle représente la seconde génération (comme si on n’arrêtait jamais d’immigrer, comme si elle était elle-même en mouvement)”. (AP, 13)

21) “[L]’Algérie a toujours été là, quelque part. C’était une somme de composantes :

이처럼 출신과 외양에서 알제리게 이민자로 읽히면서도 나이마의 집안은 ‘하르키’로 지칭된다는 점에서 특수한 정체성을 부여받고 있다. 엄밀한 의미의 하르키는, 식민 시대 알제리에서 프랑스 편에 싸운 보충병을 가리킨다²²⁾. 소설의 표현을 빌리자면, “일종의 갱신가능한 준군사 비정규직 계약이 된 이들”이다²³⁾. 그러나 통상적으로 ‘하르키’라고 부르는 이들에게는 다양한 부류의 북아프리카 피식민지인들이 포함된다²⁴⁾. 이들을 프랑스 정부의 공식 호칭으로 지칭하기에는, 피에 누아르처럼 유럽인 혈통을 가진 ‘모국송환자 rapatrié’도 아니고, 모두 신앙을 갖고 있는, ‘이슬람교도인 프랑스인 Français musulmans’도 아니었다. 『상실의 기술』에서 아미드의 정체성은 ‘아랍인’도, ‘카빌인’도, ‘알제리인’도 아닌, “이름 붙일 수 없는 존재 innommable”로 언급된다. 그러면서 소설은 묻는다. 호명할 수 없는 존재의 이야기를 어떻게 말하는가라고²⁵⁾.

프랑스와 알제리의 얽혀있는 현대사를 이해하는데 핵심적인 존재임에도 불구하고 이들은 “이름 붙일 수 없는” 존재이자 프랑스와 알제리에게는 ‘언급하고 싶지 않은’ 존재이다. 독립 이후 강경한 민족주의를 내세워온 알제리는 하르키를 “쥐”, “배신자”, “개”, “변절자” 등으로 부르고, 프랑스는 아예 이들을 거의 “부르지 않는다”²⁶⁾. 실

son prénom, sa peau brune, ses cheveux noirs, les dimanches chez Yema. Ça, c'est une Algérie qu'elle n'a jamais pu oublier puisqu'elle la portait en elle et sur son visage.” (AP, 13)

22) 1954년~1962년 사이 근무기간의 길이에 상관없이 프랑스군에 등록된 하르키는 20만 명이었다. ECPAD, <Clip hommage aux harkis et aux autres membres des formations supplétives>[동영상], 2021 참조.

23) “sorte de détenteurs d'un CDD paramilitaire renouvelable”. (AP, 166)

24) 소설 166-167쪽에 상세하게 나열된다. 프랑스 국가기록원 포털사이트 francearchives.fr에 하르키 관련 다양한 사료와 시청각자료를 구할 수 있다. <Les ressources relatives aux Harkis> 참조. 북아프리카 보충부대의 편성과 활동사에 대한 설명으로는 노서경, 「하르키 문제: 사라진 증언들」, 『호모미그란스』, 2호, 2010, 23-50쪽 참조.

25) “[Q]uand le substantif principal vous manque, comment bâtir un récit?” (AP, 339).

26) “L'Algérie les appellera des rats. Des traîtres. Des chiens. Des terroristes. Des apostats. Des bandits. Des impurs. La France ne les appellera pas, ou si peu. La France se coud la bouche en entourant de barbelés les camps d'accueil.” (AP,

제로 2000년 6월 프랑스 첫 방문 당시 알제리의 부테플리카 대통령은 하르키를 나치 점령하 프랑스의 대독 협력자에 비유해 빈축을 샀다²⁷⁾. 소설이 출간된 다음 해인 2018년 알제리의 국가보훈처에 해당하는 무자헤딘(해방전사) 장관은 하르키의 알제리 방문 금지 등의 조치 해지 여부에 대해 하르키는 “프랑스만의 문제 question franco-français”라며 “우리의 문제가 아니다”라고 못박았다²⁸⁾. 한편, 같은 해에 프랑스 참사원 Conseil d'État은 프랑스 남부의 모국송환자 ‘임시’ 수용소 camp de transit에서 태어나고 자란 어느 하르키의 아들에게 국가가 물질적, 도덕적 피해보상으로 1만5천 유로를 배상하라고 했다²⁹⁾. 이는 처음으로 프랑스 당국이 자국민인 하르키의 수용이 미비했다는 점을 법적으로 인정한 것으로 받아들여졌다.

제니테르의 소설 이전에 하르키의 경험을 다룬 작품으로는 1989년 출간되어 이 분야 최초로 꼽히는 메디 샤레프의 『메리엠의 하르키』 이후 꽤 있다³⁰⁾. 그 중 특히 하르키의 후손이 쓴 자전적인 책들

166)

- 27) 텔레비전 인터뷰에서 그는 아직 하르키의 알제리 방문이 시기상조라며 “마치 레지스탕스 출신 프랑스인한테 친독 부역자 collabo의 손을 잡으라는 것과 똑같다”고 했다. Pierre Marcelle, <C'est qui, un collabo?> in *Libération*, 20 juin 2000. 부테플리카의 이 말은 나이마의 알제리 여행을 다루는 『상실의 기술』 3부 권두에도 인용된다(AP, 357).
- 28) Salem Yousra, <Visite de Tayeb Zitouni à Constantine. ‘La décoration des harkis est une histoire franco-française’>, in *El Watan*, 24 septembre 2018.
- 29) Mustapha Kessous, <Les harkis et leurs descendants s'estiment toujours “indésirables” des mémoires franco-algériennes>, in *Le Monde*, 26 janvier 2021. 프랑스 송환 후 이러한 체류 경험을 겪은 하르키와 그 자녀가 보상을 청구할 수 있는 법이 2022년 2월 공포되었다.
- 30) Mehdi Charef, *Le Harki de Meriem*, Paris: Mercure de France, 1989. 최초의 피르부르 소설로 평가받는 『아르시 아메드 규방에서의 차 *Le thé au harem d'Archi Ahmed*』를 1983년에 발표하기도 한 샤레프는 젊었을 때 하르키를 ‘배신자’로 여기고 증오했던 그들의 상황을 이해하고자 이 책을 쓰게 되었다고 밝힌 바 있다. Laura Reeck, <An interview with Mehdi Charef>(trans. Matt Reeck), in Keith Moser (ed.), *A Practical Guide to Harki Literature*, Lanham: Lexington Books, 2014, p. 230. 하르키를 다룬 문학의 등장배경과 흐름에 대해서는 다음 참조. Abderahmen Moumen, <1962-2014. The Historical Construction of Harki Literature>, in Keith Moser, *op. cit.*, pp. 1-15. 한편, 어릴 적 연루되어 알제리 민족해방전선 Front de libération nationale (FLN)과 프랑스군 양측을 위해 일했던 사이드 페르디의 수기는 1981년 출간되었다. Saïd

이 주목을 많이 받았다³¹⁾. 2000년대 초 비슷한 시기에 출간된 네 작품의 저자가 모두 하르키의 딸이라는 점이 화제가 되었는데, 이들 작품에 관한 연구는 특히 하르키와 하르키의 후손이 겪은 트라우마를 중심으로 이루어졌다³²⁾. 가상의 인질사건을 축으로 삼았다는 점에서 아질라 케뮴의 소설을 제외하면, 자전적 성격이 짙은 이 작품들은 과거를 돌아보고, 그 과거가 부모세대에게 안겨준 트라우마, 그리고 이로 인하여 자녀세대가 입은 상처와 트라우마를 다루며, 이를 극복하고자 하는 의지에서 나왔다고 할 수 있다. 알제리와 프랑스 양국에서 걸끄러운 존재였던 하르키의 후손들은 어디에도 뿌리를 두지 못하고, 무거운 침묵으로 덮인 가족의 트라우마에서 자신의 근간을 찾아야 했던 것이다. 지속적으로 하르키의 역사적 경험의 가시화와 보상문제 등을 위해 활동하는 작가들³³⁾은 이들 작품을 통해 그동안 숨겨졌던 하르키의 존재와 경험을 알리고, 이들의 분노와 비애감에 대한 공감을 자아내고 싶어 했다고 볼 수 있다. ‘하르키’가 “하르키의 가족 구성원 또는 하르키의 후손”을 가리킨다는 사전의 정의에서 선명하게 드러나듯, ‘하르키의 자식은 하르키’라는 인식이 지속되는 상황을 바꾸고 싶은 의지는 앞선 작가들과 같지만³⁴⁾, 제니

Ferdi, *Un enfant dans la guerre*, Paris: Seuil, 1981.

31) Dalia Kerchouche, *Mon père, ce harki*, Paris: Seuil, 2003; Hadjila Kemoum, *Mohand le harki*, Paris: Anne Carrière, 2003; Zahia Rahmani, *Moze*, Paris: Sabine Wespieser, 2003, 그리고 Fatima Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, Paris: Éditions Ouvrières, 2005.

32) Brigitte Stepanov, <La femme en colère: la violence de Moze de Zahia Rahmani>, *Voix plurielles*, 17(1), 2020, pp. 93-108; Susan Ireland, <Facing the Ghosts of the Past in Dalila Kerchouche's *Mon père, ce harki* and Zahia Rahmani's *Moze*>, *Contemporary French and Francophone Studies*, 13(3), 2009, pp. 303-310 등을 들 수 있다.

33) 파티마 베스나시랑쿠의 경우만 살펴본다면, 그녀는 ‘하르키와 인권 Harkis et Droits de l'Homme’ 협회를 설립하고 2004년 하르키와 알제리 이주민의 후손 간의 상호이해를 도모하고 이들 공동의 역사를 프랑스와 알제리의 집단 기억에 새기기 위한 ‘압수된 기억의 재전유를 위한 선언문 Le manifeste pour la ré-appropriation des mémoires confisquées’을 발표하는 등 프랑스에서 하르키의 경험에 대한 역사 연구와 함께 하르키의 기억과 화해를 위한 활동을 이어가고 있다.

34) “harki, n. et adj.: Membre de la famille d'un harki ou descendant d'un harki”

테르는 역사, 기억, 침묵, 정체성과 트라우마에 다차원적으로 접근해 하르키의 역사적 경험의 소설적 재구성에 집중한다. 소설은 식민지 시기와 알제리 독립전쟁기의 복합적인 상황을 드러내며 “진영을 선택하는 것은 어떤 순간, 정확하고 단일한 한 결정의 문제가 아니다”³⁵⁾라는 점을 확인시키고자 한다. 그 과정에서 작가는 소설적 장치들을 창의적으로 활용한다. 앞서 비숍의 시구를 빌려온 소설의 제목에서도 엿볼 수 있듯, 작품은 고전문학, 만화, 공문서, 연설, 인터뷰, 사진, 대중영화, 예술영화, 설치예술 등 다양한 매체와 텍스트를 언급하고 참조하는 풍부한 상호텍스트성을 지녔다. 제니테르는 아미드의 할례를 축하하는 잔치에서 영웅들이 태양의 신에게 받칠 황소를 잡아먹었던 『오디세이아』의 잔치장면을 떠올리고(AP, 78), 알리의 가족이 프랑스의 수용소에 도착하는 것을 『아이네이스』에서 고국을 떠나 헤매던 영웅이 마침내 정착지에 이르는 것과 병치한다(AP, 165). 그동안 “아무도 노래한 적 없는 (...) 이야기”인 하르키 가족의 전쟁, 상실, 망명, 정착의 대하소설과 고대 그리스·로마 서사시를 엮는다³⁶⁾. 작가는 이를 통해 자신이 서양 문화유산의 계승자임을 암시하는 동시에 소설이 드러내는 과거에 정통성을 부여하려 한다³⁷⁾.

(AP, 400). 제니테르는 인터뷰와 대답에서 엄밀히 말하자면 이들을 “하르키 출신 ex-harki”이라고 불러야 하지 않느냐고 지적한 적 있다.

- 35) “Choisir son camp n’est pas l’affaire d’un moment et d’une décision unique, précise. (...) Choisir son camp passe par beaucoup de petites choses, des détails. On croit n’être pas en train de s’engager et pourtant, c’est ce qui arrive.” (AP, 60)
- 36) “Une histoire (...) qui n’a jamais été chantée. Elle commence dans un carré de toile et de barbelés”(AP, 165).
- 37) “Zeniter’s narrative lays claim, unapologetically and unhesitatingly, to a prestigious literary heritage. This move can be interpreted as a quest for legitimacy for the story she recounts as well as for herself as a writer.” Oana Panaité, <The work of *littérature-monde* and the fictional laboratories of Alice Zeniter and Bessora>, *French Cultural Studies*, 31(2), 2020, p. 141.

2.2. 기억의 서사적 재구성

허쉬는 후세대 기억 *postmémoire*을 “이전 사람들의 개인적, 집단적, 문화적 트라우마에 대해 ‘이후 세대’가 맺는 관계”로 정의한다³⁸⁾. 프랑스의 식민 지배, 알제리의 독립과 이주라는 역사적이고 정치적인 사건들의 폭력성은 앞선 세대에게 트라우마를 만들고 그 트라우마의 흔적들은 후세대에게 ‘기억’으로 인식될 정도로 영향을 깊게 끼친다. 이전 하르키 서사가 이러한 후세대 기억이 어떻게 나타나는가를 특히 잘 드러냈다면³⁹⁾, 『상실의 기술』은 후세대 기억이 만들어지는 과정, 즉, “상상력을 통한 과거에 대한 의미부여, 투영과 창조”⁴⁰⁾의 힘을 잘 드러내는 작품이라고 할 수 있다⁴¹⁾. 소설에서 나이마의 시점을 중심으로 서술자가 그리는 가족의 과거사는 나이마에게 (그리고 서술자에게) “사이사이에 격언이 끼어있는, (...) 여러 장의 조금 구식 이미지들”로 느껴진다.

이야기의 이 부분은 (...) 어느 노인이 어찌다가 말을 하게 되면 이야기 여기저기 숨겨놓은 알제리 기념 삽화처럼, 사이

-
- 38) “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before”. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 2012, p. 5. 여기서는 *postmemory*를 권윤경이 제시한 ‘후세대 기억’으로 옮겼다. 권윤경, 「기억의 경쟁에서 기억의 연대로? 홀로코스트와 프랑스 탈식민화 기억의 다방향적 접합」, 『역사비평』, 113호, 2015, 370-397쪽 참조.
- 39) 아일랜드는 허쉬의 후세대 기억의 적용방식을 기반으로, 하르키를 다룬 2000년대에 출간된 소설작품들을 분류해, 앞뒤 세대 간 계승, 동일 세대 간 갈등, 그리고 화해 추구를 보여준다고 분석했다. Susan Ireland, <Moving Beyond the Legacies of War in Second-Generation Harki Narratives>, in Kathryn A. Kleppinger, Laura Reeck (eds.), *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool University Press, 2018, pp. 112-127.
- 40) “Postmemory’s connection to the past is (...) mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.” Hirsch, *op. cit.*
- 41) 두시는 후세대 기억 개념을 통해 트라우마의 전달과 극복으로 제니테르의 소설을 분석하고 있다. Joanna Ducey, <Between Transmission and Silence: Recovering harki memories in *The Art of Losing*>, *University of Bucharest Review*, XI(1), 2021, pp. 18-27.

사이에 격언이 끼어있는, (...) 여러 장의 조금 구식 이미지들과 비슷하다. 노인의 자녀가 단어 몇 개를 바꾼 채 이를 반복했을 거고, 손자들의 상상력이 이어서 확장하고 확대하고 다시 그려내 한 나라와 한 가족의 역사를 형성하게 되었을 것이다.

또한 한 세대에서 다음 세대의 삽화 사이 전해지는 침묵들을 채우기 위해 남아 있는 전부이기 때문에 허구와 연구가 모두 필요한 이유이기도 하다.⁴²⁾

이러한 “삽화” 사이에 나이마는 방대한 양의 조사와 연구를 하고, 거기에 개인과 가족의 경험과 가족 전설과 상상이 더해진다. 그리고 삽화마저 없는 대목에서는 아미드의 기억에서 떠오른 “뒤틀린 조각들”이나 알리의 지나가는 말 중에 나온 “정보의 파편들”을 나이마가 연결해야 한다.

거기서부터 더 이상 삽화가, 생생한 색상의 이미지들이 없다 (...). 그것들은 뒤틀린 조각들 (...), 정보의 파편들 (...), 아무도 겪어보지 못한 채 전쟁영화에서 가져온 듯한 이야기의 편린들로 대체된다. 그리고 이 부스러기들 사이, 틈새 사이 스며드는 반죽처럼, 석고처럼 (...) 어찌면 한 번도 형태나 질서를 가진 적이 없을지도 모르는, 가진 적 없는 것에 이를 부여하고자 하는, 알제리를 떠난 지 육십 년보다 더 지난 후에 나이마가 수행한 조사가 있다.⁴³⁾

42) “[C]ette partie de l’histoire (...) ressemble à une série d’images un peu vieillottes (...) entrecoupées de proverbes, comme des vignettes cadeaux de l’Algérie qu’un vieil homme aurait cachées çà et là dans ses rares discours, que ses enfants auraient répétées en modifiant quelques mots et que l’imagination des petits-enfants aurait ensuite étendues, agrandies, et redessinées pour qu’elles parviennent à former un pays et l’histoire d’une famille.

C’est pour cela aussi que la fiction tout comme les recherches sont nécessaires, parce qu’elles sont tout ce qui reste pour combler les silences transmis entre les vignettes d’une génération à l’autre.” (AP, 22-23)

43) “C’est à partir de là qu’il n’y a plus de vignettes, plus d’images aux couleurs vives (...). Elles sont remplacées par des morceaux tordus (...), éclats

그녀의 조사는 “어쩌면 한 번도 형태나 질서를 가진 적이 없을지도 모르는, 가진 적 없는” “부스러기”들 사이에 “반죽”이나 “석고”가 되어 균열과 틈새를 메꾸고, 과거에 형태와 질서를 부여하고자 하는 작업이다. 파나이트는 과거를 되찾는 이러한 활동에서 “반죽”과 “석고”가 가진 상징성에 주목하여, 산산이 부서진 조각상을 ‘복원’하거나 부러진 뼈를 이어 붙여 아픈 몸이 ‘회복’된다는 의미를 찾아낸다⁴⁴⁾. 하르키와 그 후손들이 개인적, 집단적 정체성을 회복하기 위해서는 하르키의 기억이 복원되어야 하며, 하르키의 “기억의 ‘복원’은 ‘복권’의 과정”이라는 이영목의 결론과도 통한다⁴⁵⁾.

과거에 “형태나 질서를 (...) 부여하”려는 방식의 한 가지는, 이 소설의 장(면) 구분들이 — 예컨대 “1957년 1월의 어느 아침이었다”(AP, 103)처럼 — 시간이나 공간을 제시하면서 시작하는 연대기적 순서를 취하는 경우가 많다는 데서 관찰된다.

또, 실존인물의 증언이나 역사적 기록 등의 사료가 직접 글에 삽입된다. 알제리 독립 후 하르키(와 피에 누아르)의 신변 안전을 보장했던 예비양 협정을 나이마가 읽어나가면서 정리하는 설정을 통해 이 협정의 상세 내용이 본문에 직접 제시된다(AP, 138-142). 협정이 내세운 신변 보호의 원칙과 독립 이후 그 실재를 겪었던 하르키의 경험 사이의 간극을 극명하게 드러내는 효과를 가져온다⁴⁶⁾. 기차역 옆에 알제리 독립에 관한 국민투표를 홍보하는 낡은 벽보(AP, 149),

d'information (...), bribes de récits que l'on dirait tirés de films de guerre sans que personne n'ait été là pour les vivre. Et entre ces poussières, comme une pâte, comme du plâtre qui se glisserait dans les fentes (...), il y a les recherches menées par Naima plus de soixante ans après le départ d'Algérie qui tentent de donner une forme, un ordre à ce qui n'en a pas, n'en a peut-être jamais eu.” (AP, 120-121)

44) “[T]he dual meaning of recovery as retrieval and healing is amplified by the symbolism of paste and plaster”. Panaité, *op. cit.*, p. 139.

45) 이영목, 「정체성, 기억, 역사: 아르키와 그 자녀들의 경우」, 『불어불문학연구』, 66집, 2006, 320쪽.

46) 1962년 3월 18일 예비양 협정이 체결된 이후 여름부터 1964년까지 알제리에 서 1만5천명 가까이 살해된 것으로 추정된다. ECPAD, *op. cit.*

알제 벽에 그려진, 프랑스령 알제리의 유지와 육군비밀조직 OAS를 지지하는 낙서(AP, 156), 1961년 10월 17일 사건을 가리키는 센 강변의 그라피티(AP, 302) 등의 삽입문구(및 이미지)들은 역사적 사실감을 더해준다⁴⁷⁾. 소설은 본문 텍스트와 구별되는 서체와 편집 형식을 통하여 시각적으로 이 문구들을 드러내며 당시의 역사적 맥락에 대한 이해를 간접하면서도 효과적으로 유도한다.

등장인물들은 실제로 일어난 역사적 사건의 언저리에 위치하기도 한다. 1954년 11월 알제리 전쟁의 촉발이 되었던 알제리 민족해방전선에 의한 동시다발적인 테러, 1956년 5월 민족해방전선에 의한 팔레스트로 매복사건과 이에 따른 프랑스군의 보복살인(AP, 84-86), 1957년 알제의 ‘밀크 바’ 카페 폭탄테러와 알제 전투의 시작(AP, 95-97) 등의 사건에서 알리가 그 자리에 있거나 주변인물들이 소식을 전한다. 현재 시대에서 나이마는 2010년대 중반에 이어지던, 파리와 브뤼셀에서 일어난 유럽 태생 이슬람 근본주의자들의 여러 테러공격에 대한 뉴스를 보고, 그녀의 옛 동료는 바타클랑 극장 테러에서 목숨을 잃는다. 나이마는 동료의 죽음을 애도하지만, 또한 “테러리스트들이 막 무너뜨린, 프랑스 사회 속에 장기적으로 마련했다고 믿었던 자신의 자리”를 애도한다⁴⁸⁾. 나이마의 아버지가 “테러리스트들과 동일시될 것이라는 두려움”⁴⁹⁾을, “나쁜 아랍인 mauvais Arabe”이라는 정형화된 관념을 닮았다고 여기게 될까 하는 두려움(AP, 434)을 딸에게 물려주었기 때문이다. “프랑스의 다른 이민자들이 하는 모든 것에 대해 그녀가 대가를 치를 것”⁵⁰⁾이라는, 세대를

47) “드골 장군은 당신을 믿습니다. 그를 믿어주십시오. ‘예’라고 투표하세요. Le général de Gaulle a confiance en vous. Ayez confiance en Lui. Votez oui.”(AP, 149); “살랑[장군, 육군비밀조직 창시자] 만세/(...)육군비밀조직이 지킨다/프랑스는 남을 것이다 Vive Salan/(...)/OAS veille/La France restera”(AP, 156); “여기 알제리인들을 익살시킨다 Ici on noie les Algériens”(AP, 302).

48) “Elle pleure sa mort puis, (...) elle pleure sur (...) la place qu’elle croyait s’être construite durablement dans la société française (...) que les terroristes viennent de mettre à bas”. (AP, 376)

49) “la peur d’être assimilée aux terroristes”. (AP, 375)

50) “Ça, il lui a transmis, oui, cette impression qu’elle paiera pour tout ce que font les autres immigrés de France. Elle prend personnellement leurs conneries,

있는 우려는 그녀 같은 프랑스인을 “겉보기에 무슬림 musulmane d'apparence”(AP, 376)이라고 지칭한 사르코지의 말만 보아도 현실에서도 충분히 근거 있음을 보여준다. 나이마 자신은 이슬람교도가 아니고, 또 이슬람교도들을 일관된 입장을 가진 한 공동체로 다룰 수 없음에도 불구하고, 주변 사람들은 마치 나이마가 그들의 입장을 대변하기라도 하듯 그녀를 대하고 그녀 또한 어느새 대변자 마냥 행동하게 된다. 타문화에서 온 이주민에 대한 정착사회의 인종주의적 편견과 수용 부족은 이주민의 망명 의식을 강화시키고, 프랑스에서 태어나고 자란 이민자의 후손이 자신도 프랑스의 일부라고 편안하게 주장하지 못하게 한다.

이처럼 『상실의 기술』은 등장인물이 어떤 행동을 하게 되는 배경과 상황을 꼼꼼하게 그려내 그러한 행동의 이유를 납득시키고자 한다. 가족들이 알지 못하거나 말하지 않는 가운데 가족사를 탐색하는 나이마에서 시작해, 알리가 왜 하르키가 되었는지를 소설은 기억을 “상상력[으로] 확장하고 확대하고 다시 그려내” 거슬러 올라가보려 한다. “진영을 선택하는 것은 여러 작은 것들, 세세한 것들을 거치며 이루어지”는 것임을 보여준다⁵¹⁾. 민족해방전선의 게릴라전이 점차 번지고, 어느 날 알리는 1차 세계대전 참전용사인 늙은 아클리 Akli가 프랑스가 주는 연금을 계속 받았다는 이유로 민족해방전선에 의해 발가벗겨지고 참수당한 채 본보기로 매달려 있는 것을 발견한다⁵²⁾. 아클리의 입에는 그가 받았던 훈장이 물려 있고, 가슴에는 ‘FLN’이라는 글자가 새겨져 있다. 이 사건을 겪으면서, 알리는 프랑스군을 찾아갔을지라도 현지인들의 이름은 대지 않아 명예를 지키려 했던 자신의 노력이 무의미하다는 것을 깨닫는다.

depuis les voitures brûlées sans raison jusqu'aux massacres à la mitrailleuse.” (AP, 375)

51) 소설의 원문은 앞서 각주 35번에 인용되었다.

52) 프랑스가 피식민지인 참전병들에게 주는 연금이 몸을 프랑스에 빌려준 대가라고 여긴 아클리에게 연금은 자신의 존엄성의 증거였다(AP, 63). 실제로 하르키는 1974년부터 재향군인 ancien combattant의 지위를 부여받으면서 프랑스인 재향군인과 동일하게 연금이나 취업 혜택 등을 누릴 수 있게 되었다.

살아있는 동안 확실한 것은 없다. 모든 게 펼쳐질 수 있다. 그러나 일단 죽으면 이야기는 굳어지고, 그 결정은 죽인 사람이 한다. 민족해방전선이 살해한 사람들은 알제리의 반역자이고 군대가 살해한 사람들은 프랑스의 반역자이다. 그들의 삶이 어떠했는지는 중요하지 않다. 죽음이 모든 것을 정한다.⁵³⁾

그렇게 알리는 자신과 가족을 위해, 나아가 마을 사람들을 지키기 위해 프랑스군에 협력을 하게 된다. 프랑스군에 대항하는 알제리 게릴라를 향해 무기를 든 적도 없고 자신들이 프랑스편이라고 말한 적도 없지만, 알리와 알리의 가족을 향한 협박은 점점 심해지고, 직업이 “비슷하다 se ressemblent”는 이유만으로 “옷 판매인이 재단사 un vendeur de vêtements est tailleur”(AP, 167)라고 여기듯, 하르키로 취급받게 된다. ‘알제리는 프랑스’라고 여겼던 프랑스인들만큼, 알제리인들에게 “프랑스는 알제리, 아니면 적어도 알제리의 연장”이었다⁵⁴⁾. 그런데 알리가 프랑스로 ‘귀국’한 다음 프랑스 당국은 프랑스 국적유지 의사를 정기적으로 확인하며 충성심을 강요하고, 반대로 알리의 아들은 피식민자로서 어떻게 스스로 해방을 거부하냐며 아버지를 추궁한다. 알리 자신은 장단점을 재보며 견해를 바꾸기도 하고 망설였던 당시의 상황에서 어떤 명확하고 절대적인 이념적 선택이 가능하지 않았고, “아무것도 한 가지로만 설명되지 않는다 rien ne vient avec une seule explication”(AP, 270)는 사실을 아무도 인정하려들지 않아 무력하게 분노할 뿐이다.

나이마 역시, 알리처럼 ‘역사는 승자들이 쓴다’라는 것을 인정한다. 그러나 한편으로는 패자들이 끝까지 포기하고 싶어 하지 않을

53) “Rien n’est sûr tant qu’on est vivant, tout peut encore se jouer, mais une fois qu’on est mort, le récit est figé et c’est celui qui a tué qui décide. Ceux que le FLN a tués sont des traîtres à la nation algérienne et ceux que l’armée a tués des traîtres à la France. Ce qu’a été leur vie ne compte pas : c’est la mort qui détermine tout.” (AP, 110)

54) “La France, c’était l’Algérie, ou du moins une extension de l’Algérie où portaient les hommes depuis près d’un siècle”. (AP, 173)

때, 승자들이 자기 승리의 필연성을 강조하고 싶을 때, “날짜를 나열하면서 역사로 둔갑하는 정당화나 요구(…)라는 서로 상반되는 버전이 지중해 이쪽저쪽에 잔존한다”는 것을 확인한다⁵⁵⁾. 프랑스와 알제리의 얽힌 역사를 두고 여러 이해집단이 자신들이 주장하는 기억을 공식적인 과거로 정립하고자 경쟁하듯 한 움직임들을 빚댄 것이다. 나이마는 한 공동체가 같이 지내기 위해서는, 불완전하다고 생각되더라도, 모두가 받아들일 수 있는 역사의 버전이 “반드시 필요한 (…) 공동생활의 기반”일 것이라고 생각한다⁵⁶⁾. 기억 연구에서 널리 쓰이는 ‘집단기억 *mémoire collective*’ 개념은 동질성을 강조해 집단적인 기억 형성의 역동성과 융통성을 충분히 반영하지 못하는 측면이 있었는데, 이를 수용할 수 있는 ‘사회적 기억 *mémoire sociale*’이라는 개념이 선호되는 경우가 많아지고 있다⁵⁷⁾. 소설은 프랑스와 알제리의 관계에서 역사의 각주로 여겨지거나 괄호 안에서만 언급되던 생략된 부분들을 다시 비추어보면서 기억이 사회적 관계 속에서 형성된다는 사실을 드러내는 역할을 한다.

소설에서 아미드의 할례의식과 어릴 적 아미드의 소꿉친구였던 아니네 가족의 일상이 서로 교차되며 제시되는 장은 특히 알제리인들의 전통축제의 모습과 알제리에 살던 피에 누아르가 접한 일상을 대비시키면서 프랑스령 알제리에서 ‘따로 또 같이’ 지내던 두 공동체의 차이를 효과적으로 전달한다⁵⁸⁾. 학교에서 아나는 “센강이 파

55) “[I]l subsiste de part et d’autre de la Méditerranée des versions contradictoires qui ne paraissent pas être l’Histoire mais des justifications ou des revendications, qui se déguisent en Histoire en alignant des dates”. (AP, 428)

56) “[I]ls étaient tombés d’accord sur une version de l’Histoire qui leur conviendrait à tous. Peut-être que c’est un socle de vie commune qu’on oublie trop souvent mais qui est strictement nécessaire.” (AP, 429)

57) 노라 Nora의 ‘기억의 장소’나 알박스 Halbwachs의 ‘집단기억’ 개념의 한계를 지적하면서 열려있고 교류하는 측면이 강조되는 현재의 모델을 대비시키는 연구자들이 많은데, 이에 대해 오리안은 집단기억 개념을 만든 알박스 본인도 은유로 작용하는 ‘집단기억’보다 ‘사회적 기억’을 선호했다는 점을 부각시켰다. Jean-François Orianne, <Collective ou sociale? La mémoire neuve de Maurice Halbwachs>, in *Revue de neuropsychologie*, 10(4), 2018, p. 294.

58) “Deux mondes cohabitent, se côtoient, mais se mélangent presque pas.” ECPAD, *op. cit.*

리를 가로지르듯 지중해가 프랑스를 가로지른다”⁵⁹⁾고 배우고, 아니의 고모는 당시 프랑스 장군의 민족해방전선 토벌활동에 관한 잡지 기사를 보며, 아나는 프랑스 제국주의를 찬양하는 듯한 미테랑의 말을 자기 아버지에게 읊는다⁶⁰⁾. 청년이 되어 파리에서 우연히 재회한 아니와 아미드는 공유하는 어릴 적 알제리 풍경의 아름다움과 목가적인 평온함을 떠올린다. 그러나 아미드의 회상에서 그를 부르곤 하던 아니의 외침은 절규로 변한다. 회상은 순간적으로 불타는 사람 *homme-feu*을, 무기를 든 사람 *homme-fer*을 목격했던 공포의 순간으로 전환된다. 자신은 알제리와 무관하다며 감정적인 거리두기를 지속하는 아미드의 침묵의 기원을 짐작케 하는 대목이다(AP, 354). 묻어둔 트라우마로 이루어진 가족의 과거에 대한 침묵은 하르키의 후손에게 텅 빈 “구멍 *trou*”(AP, 413)으로 느껴진다. 소설에서 여러 사람들은 아미드에게, 나이마에게 알리는 과거에 무엇을 했었느냐고 묻지만, 두 사람 모두 답을 들은 적이 없는 질문이다. 자신이 알제리 독립에 기여했다는 것을 자랑스러워하는 한 알제리인 이민자의 하르키 비판을 두고 “기억해낼 수 있을 때 자신을 변호하기란 너무나 쉽다”고 지적하는 아미드의 말처럼⁶¹⁾, 기억 자체가 전해지지 않은 상태에서는 과거의 행위에 대해 어떠한 입장도 취할 수 없게 된다. 개개인의 기억들이 집단적인 기억을 구성한다는 점에서 ‘집단기억’은 ‘수집된 기억 *mémoire collectée*’이다⁶²⁾. “허구와 연구”를 세밀하고 효과적으로 엮는 제니테르의 소설 같은 작품들은 하르키의 역사적 기억을 복원하는데 있어 중요한 이 같은 사회적 기억의 ‘수집’ 작업에 기여한다고 볼 수 있다.

59) “la Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris” (AP, 76)

60) “Des Flandres jusqu’au Congo (...) partout la loi s’impose et cette loi est la loi française”. (AP, 82)

61) “C’est facile de se défendre quand on se souvient. C’est trop facile.” (AP, 297)

62) 영은 “공동의 기억의 공간에 모아져 공동의 의미를 띄게 되는 수많은 개개의 기억들”을 ‘수집된 기억’이라고 표현한다. “the many discrete memories that are gathered into common memorial spaces and assigned common meaning”. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust memorials and meanings*, New Haven/London, Yale University Press, 1993, p. xi.

3. 트랜스내셔널한 기억을 향하여

알제리 독립 직후, 가파스로 자리를 마련해 오르게 된 프랑스로 떠나는 배 위에서 알리는 멀어져가는 알제리가 배가 벌려놓는 “상처” 사이로 지중해에 빠져버리는 느낌을 받는다⁶³). “배가 멀어지면서 천천히, 그러나 피할 수 없이, 나라 전체가 통째로 바다 속으로 가라앉는”다⁶⁴). 한때 사랑했던 상대가 자신은 전혀 모르는 “평행선을 달리는 삶 *vie parallèle*”을 영위하는 것을 견딜 수 없어서 그 상대가 차라리 사라지기를 바라듯, 알리는 사실 자신이 알제리를 떠난 순간 그곳이 “더이상 존재하지 않게 *cesser d'exister*”(AP, 232) 되기를 바라고, 그에게 바다는 하나의 “벽”이 된다. 반면에, 알리의 손녀에게 지중해는 “다리이자 국경, 도가니이자 쓰레기 매립지”로 떠올려진다⁶⁵). 그리고 마침내 알제리를 다녀온 나이마의 귀국이 나이마의 가족에게 알제리의 귀국이 되면서, “지중해는 다시 다리가 되었고 더 이상 국경이 아니었다”⁶⁶). “무리에서 떨어진 동물 *l'animal qui s'est éloigné du troupeau*” 같이 공동체와의 인연을 끊어버린 “꼴치덩어리 *brebis galeuse*”(AP, 324) 이주자가 된 하르키에게 바다는 과거와 현재를 분리시키는 경계로 세워진 “벽”이었지만, 후손에게는 두 나라를 오가는 통로인 “다리”이자 과거와 현재가 뒤섞여있고 공동의 미래가 만들어지는 “도가니”, 크고 작은 것들이 가라앉아버리고 잊혀지는 “매립지”인 트랜스내셔널한 공간이 된다.

프랑스와 알제리 양쪽의 혈통을 지니고, 세대를 거듭하면서 과거에 일어난 사건들과 거리를 둘 수 있게 된 하르키의 후손으로, 제니테르가 두 지역 간의 복잡한 관계를 바라보는 시선 속에 우리는 이

63) “la plaie ouverte par le ferry en partance”. (AP, 159)

64) “[A]u fur et à mesure que le bateau s'éloigne c'est tout le pays qui est entraîné lentement mais inexorablement dans la mer”. (AP, 159)

65) “Elle pense à la Méditerranée, (...) à la mer polymorphe, pont et frontière, creuset et décharge”. (AP, 441)

66) “[L]a Méditerranée est redevenue un pont et non plus une frontière”. (AP, 499)

처럼 트랜스내셔널리즘을 발견한다. ‘트랜스내셔널한 기억 *mémoire transnationale*’은, 그동안 인문학 연구에서 민족국가를 연구의 틀거리로 삼는 ‘방법론적 민족주의’를 추구했다면, 이제는 국경을 넘어서는 비교연구가 필요함을 인식한 데서 생겨난 개념이다⁶⁷⁾. 물론 ‘트랜스내셔널’이라는 말에 ‘국가’(내셔널)가 여전히 있듯이 이는 민족국가가 사람들의 생활에 끼치는 영향에 대한 부정은 아니다. 여전히 실제적, 법적 구속력을 가진 국경과 경계가 존재한다. 그러나 트랜스내셔널한 접근을 통해 사람들, 그리고 사람들이 만들어내는 이야기들이 국경을 넘나들면서 기억이 생성되고 순환된다는 점이 강조된다. 『상실의 기술』에서 알제리와 관련된 기억의 전수자들 사이의 여러 만남을 통하여 이러한 면모를 읽어낼 수 있다. 피식민자 하르키와 프랑스 장교와 알제리에서 군복무를 하게 되었던 프랑스인 병사, 알제리의 1차 세계대전과 2차 세계대전 참전용사들, 하르키와 민족해방전선의 게릴라로 활동한 참전용사 동료, 하르키와 피에 누아르, 2차 세계대전에 참전했던 하르키와 프랑스 군인 등 서로 다른 집단을 가로질러 기억이 순환되고 상호영향을 주며 사회적 기억을 형성해간다는 것을 보여준다. 예컨대, 알리는 2차 세계대전에서 같이 싸웠으나 본인과는 달리 민족해방전선의 편에 활동하고 알제리에 남은 모안 Mohand을 파리에서 재회한다. 이슬람교도이지만 두 재향군인들은 옛 습관대로 오랜만에 아니스 술잔을 기울이며 서로의 입장 차이를 확인한다. 이들의 대화를 통해 ‘내셔널’ 이전의 알제리에서 ‘독립’이 가졌던 의미가 무엇이었는지를 엿볼 수 있다. 마침내 두 사람은 “서로 이해할 수는 없어도, 적어도 서로를 왜 이해할 수 없는지는 알 수 있다”⁶⁸⁾는 점을 확인한다. 불완전하고 파편적일 수밖에 없는 개인의 기억작업이 사회적 기억으로 모아지는 작업은 이처럼 긴 시간과 다양한 만남을 거쳐야 하는, 지난할 수밖에 없는

67) Chiara De Cesari et Ann Rigney, <Introduction>, in Chiara De Cesari & Ann Rigney (eds.), *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, pp. 1-25.

68) “s'ils ne peuvent pas se comprendre, ils peuvent — au moins — comprendre pourquoi ils ne se comprennent pas”. (AP, 325)

작업임을 짐작할 수 있다.

알제리 전쟁을 다루는 소설작품들을 ‘기억의 장소’로 읽어내는 루이스는 프랑스와 알제리 사이의 관계가 이분법적으로 구분할 수 없는 트랜스내셔널한 ‘공간’이라고 본다⁶⁹⁾. 그는 실버스틴의 ‘초정치적(트랜스폴리티컬) 공간’ 개념을 가져와 프랑스와 알제리를 하나의 “트랜스내이션 transnation”이라고까지 표현하고 있다⁷⁰⁾. 루이스가 인용하는 실버스틴은 프랑스와 알제리의 탈식민적 상황이 두 곳을 하나의 “초정치적 공간 transpolitical space”으로 통합한다고 말한다⁷¹⁾. 프랑스를 자기가 살고 있는 땅의 연장이라고 여겼던 알리 세대의 알제리인들이나 지중해가 “다시 다리가 되었고 더 이상 국경이 아닌” 상태라고 여기는 소설 속 알제리계 프랑스인들의 인식과 상통하는데, 장기적으로 하르키의 역사적 경험을 프랑스와 알제리 양국의 역사 속에 위치시키는 작업에서 보다 포괄적인 관점을 제시할 수 있는 개념으로 여겨진다.

국경을 넘어 기억의 순환과 여러 기억이 서로 영향을 끼치는 상호성을 확장해서 ‘다방향 기억 mémoire multidirectionnelle’을 생각해 볼 수 있다. 로스버그가 말하는 ‘다방향 기억’은 집단적 기억이 지속적으로 협상과 상호 참조와 차용의 대상이 된다는 점에 착안하여, 이들 기억이 가질 수 있는 역동적 상호텍스트성을 강조한다⁷²⁾. 로스버그가 지적하듯, “과거를 받아들이는 일은 항상 상대적인 맥락에서 일어나고, 그리고 겉보기에만 분리되어 있는 역사와 국가 또는 민족 집단과 연결된 기억의 순환을 통해 이루어지”기 때문이다⁷³⁾. 예컨

69) 그는 노라의 용어(lieu de mémoire)를 사용하고 있지만, 여기서 ‘기억의 장소’는 어떤 집단기억의 추모의 공간이기보다는 “복수의 상이한 다방향 기억들”이 접촉하는 장소라고 해야 할 것이다. Jonathan Lewis, *The Algerian War in French/Algerian Writing: literary sites of memory*, Cardiff: University of Wales Press, 2018, p. 12.

70) *Ibid.* pp. 10-11.

71) Paul A. Silverstein, *Algeria in France: Transpolitics, race, and nation*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 2.

72) Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 3.

73) “[C]oming to terms with the past always happens in comparative contexts and

대, 현대의 대학살 사건으로 쇼아가 사람들의 의식 속에 자리잡게 된 시기는 유럽 피식민자들이 독립을 이룩하고 민족의식이 고양되던 때와 일치하는 1945년부터 1960년대 초반이었고, 이 같은 인식이 전세계적으로 퍼지면서 알제리 전쟁처럼 다른 역사적 사건들에 대한 집단기억이 부각되었다는 것이다. 이는 국가와 민족집단을 초월하는 트랜스내셔널한 접근의 구체적이고 실질적인 예가 된다.

소설 속에 알제리 출장을 떠난 나이마는 가족사 속의 “잃어버린 고향 *pays perdu*”이 아닌, 스스로 발견하게 된 “실제 나라 *pays réel*”인 알제리(AP, 387)와 알제리인들을 겪으며 “필요나 뿌리가 아닌, 우정과 우연으로 엮이게 되는” 알제리와 연을 맺게 되었다고 느낀다⁷⁴). 그곳은 할아버지가 역사에 대해 생각했던, “돌이킬 수 없는 숙명이 아니라, 바뀔 수 있는 역사적 상황 속에 이루어진, 살아 움직이는 나라”이다⁷⁵). 그리고 나이마는 알리의 침묵에 대한 나름의 결론을 내린다. 참전했던 경험에 대한 침묵은 참전용사의 겸손함으로, 알제리에 대한 침묵은 배신자의 수치심으로 읽혔다면, 한 사람의 침묵에 대한 타인의 이 같은 오해를 방지하고자 “모든 사람들에게 항상 모든 것을 설명하는 편이 낫다”는 그녀의 견해는 이 소설의 창작 의도로도 읽힌다⁷⁶).

알제리 출장을 통해 얻은 작품들로 파리에서 알제리 출신 작가의 회고전을 열게 된 나이마가 전시 카탈로그를 작성하면서 다음과 같이 적는다.

via the circulation of memories linked to what are only apparently separate histories and national or ethnic constituencies”. *Op. cit.*, p. 272.

74) “[E]lle est peut-être en train de construire son propre lien avec l’Algérie, un lien qui ne serait ni de nécessité ni de racines mais d’amitiés et de contingences”, (AP, 461)

75) “un pays en vie, en mouvement, fait de circonstances historiques modifiables et non de fatalités irréversibles”. (AP, 501)

76) “Quand quelqu’un se tait, les autres inventent toujours et presque chaque fois ils se trompent, alors (...) il valait mieux tout expliquer tout le temps à tout le monde plutôt que de les laisser projeter sur le silence”. (AP, 494)

한 나라는 절대 한 번에 한 가지가 아니다. 나라는 어린 시절의 다정한 기억인 만큼 내전이기도 하고, 여러 부족이면서 한 민족이고, 시골과 도시, 들고 나는 이주의 물결이다. 나라는 그 나라의 과거이자 현재이자 미래이다. 일어났던 일들이면서 그 가능성들의 총계이다.⁷⁷⁾

작가는 3부로 된 소설의 구성이 가져올 것 같은, 성장소설의 완결성을 거부한다⁷⁸⁾. 한 나라에서 과거에 일어났던 사건들이 사실인 동시에 이에 대한 인식은 여러 가능성을 모두 안고 있다고 여기게 된 나이마는 알제리를 떠나면서 그곳으로 다시 갈 심정인지 혹은 고별하는 마음인지를 분간하지 못한다⁷⁹⁾. 소설을 끝맺는 마지막 문장은 이처럼 유동적인 나이마의 마음, 나아가 나이마의 존재를 보여주면서 열린 결말을 제시한다.

내가 이 글을 중단하기로 결정한 순간 그녀는 어디에도 도착하지 않았다. 그녀는 이동 중이고, 여전히 가고 있다.⁸⁰⁾

승자와 패자, 가해자와 피해자라는 선명한 구분이 적용될 수 없는 공동의 역사적 기억에 대한 열려있고 상호 참조적인 트랜스내셔널한 접근이 가질 수 있는 장점도 이처럼 움직임과 순환에 있을 것이다.

77) “[U]n pays n’est jamais une seule chose à la fois: Il est souvenirs tendres de l’enfance tout autant que guerre civile, il est peuple comme il est tribus, campagnes et villes, vagues d’immigration et d’émigration, il est son passé, son présent et son futur, il est ce qui est advenu et la somme de ses possibilités.” (AP, 505)

78) “[I]l serait faux pourtant d’écrire un texte téléologique (...) à la façon des romans d’apprentissage”. (AP, 506)

79) “Quand le bateau quitte le port d’Alger, elle ne sait pas si elle regarde la fausse ville blanche avec l’intensité des adieux ou d’un simple au revoir.” (AP, 498)

80) “Elle n’est *arrivée* nulle part au moment où je décide d’arrêter ce texte, elle est en mouvement, elle va encore.” (AP, 506, 원문에서 강조.)

4 . 나가며

이주의 경험을 안고 있는 각 공동체에서 프랑스 사회에 기여한 점, 그리고 출신 지역과 프랑스와의 역사적 관계를 의식할 수 있게 해주는 이주와 공동의 과거에 대한 사회적 기억의 형성과 기억의 전수는 진행형의 작업이다. 2021년 프랑스에서 하르키, 피에 누아르, 알제리 유대인, 군인, 알제리 민족해방전사 등 알제리와 관계된 이들의 후손인 젊은이들 십여 명이 알제리 전쟁의 기억과 식민주의의 유산에 대한 공동의 대화의 장을 열었다. 그 활동결과를 마크롱 대통령에게 공개적인 제안의 형태로 제시했던 이 시도는 일각에서 서로의 입장차를 확인하는 ‘절반의 성공’ 정도로 평가될 수 있을 것이다⁸¹⁾. 이처럼 현재 진행형인 기억작업의 일환에 『상실의 기술』같은 작품들이 오롯이 위치하고 있으며, 그 작업에 기여하고 있음을 확인할 수 있다.

81) Mustapha Kessous, <La thérapie mémorielle des petits-enfants de la guerre d'Algérie>, in *Le Monde*, 30 novembre 2021. 이 후손들이 구성한 그룹 ‘프랑스-알제리 기억에 관한 젊은 세대의 관점 Regards de la jeune génération sur les mémoires franco-algériennes’은 이후로도 공개적인 대화모임을 갖는 등의 활동을 이어가고 있다. 이들의 누리집[<https://memoiresfrancoalgeriennes.fr/>] 참조.

참고문헌

- Besnaci-Lancou, Fatima, *Fille de harki*, Paris: Éditions Ouvrières, 2005.
- Bishop, Elizabeth, *Géographie III*, trad. Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Strasbourg: Circé, 1991.
- Blanchard, Pascal & Veyrat-Masson, Isabelle (eds.), *Les Guerre des mémoires: la France et son histoire*, Paris: La Découverte, 2014[2008].
- Charef, Mehdi, *Le Harki de Meriem*, Paris: Mercure de France, 1989.
- De Cesari, Chiara & Rigney, Ann, *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.
- Eldridge, Claire, *From Empire to Exile: History and Memory within Pied-Noir and Harki Communities, 1962-2012*, Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Ferdi, Saïd, *Un enfant dans la guerre*, Paris: Seuil, 1981.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- House, Jim & Macmaster, Neil, *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Ireland, Susan, <Facing the Ghosts of the Past in Dalila Kerchouuche's *Mon père, ce harki* and Zahia Rahmani's *Moze*>, *Contemporary French and Francophone Studies*, 13(3), 2009, pp. 303-310.
- _____, <Moving Beyond the Legacies of War in Second-Generation Harki Narratives>, in Kleppinger, Kathryn A. & Reeck, Laura (eds.), *Post-Migratory Cultures in Postcolonial France*, Liverpool University Press, 2018, pp. 112-127.
- Kemoum, Hadjila, *Mohand le harki*, Paris: Anne Carrière, 2003.

- Kerchouche, Dalia, *Mon père, ce harki*, Paris: Seuil, 2003.
- Lewis, Jonathan, *The Algerian War in French/Algerian Writing: literary sites of memory*, Cardiff: University of Wales Press, 2018.
- Moumen, Abderahmen, <1962-2014. The Historical Construction of Harki Literature>, in Moser, Keith (ed.), *A Practical Guide to Harki Literature*, Lanham: Lexington Books, 2014, pp. 1-15.
- Orianne, Jean-François, <Collective ou sociale? La mémoire neuve de Maurice Halbwachs>, in *Revue de neuropsychologie*, 10(4), 2018, pp. 293-297.
- Panaïté, Oana, <The work of *littérature-monde* and the fictional laboratories of Alice Zeniter and Bessora>, in *French Cultural Studies*, 31(2), 2020, pp. 136-146.
- Rahmani, Zahia, *Moze*, Paris: Sabine Wespieser, 2003.
- Reeck, Laura, <An interview with Mehdi Charef>(trans. Matt Reeck), in Moser, Keith (ed.), *A Practical Guide to Harki Literature*, Lanham: Lexington Books, 2014, pp. 221-233.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Rousso, Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris: Seuil, 1987.
- Savarese, Eric, *Algérie: la guerre des mémoires*. Paris: Non Lieu, 2007.
- Sayad, Abdelmalek, *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris: Seuil, 1999.
- Silverstein, Paul A., *Algeria in France: Transpolitics, race, and nation*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Stepanov, Brigitte, <La femme en colère: la violence de *Moze* de Zahia Rahmani>, *Voix plurielles*, 17(1), 2020, pp. 93-108.

- Stora, Benjamin & Leclère, Thierry, *La Guerre des mémoires: la France face à son passé colonial*. La Tour d'Aigues: L'Aube, 2007.
- Young, James E., *The Texture of Memory: Holocaust memorials and meanings*, New Haven/London: Yale University Press, 1993.
- Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, Paris: Flammarion, 2017.
- _____, *Jusque dans nos bras*, Paris: Flammarion, 2010.
- _____, *Juste avant l'oubli*, Paris: Flammarion, 2015.
- _____, *Sombre dimanche*, Paris: Flammarion, 2013.
- 권윤경, 「기억의 경쟁에서 기억의 연대로? 홀로코스트와 프랑스 탈 식민화 기억의 다방향적 접합」, 『역사비평』, 113호, 2015, 370-397쪽.
- 노서경, 「하르키 문제: 사라진 증언들」, 『호모미그란스-이주, 식민주의, 인종주의』, 2호, 2010, 23-50쪽.
- _____, 『알제리 전쟁, 1954-1962: 생각하는 사람들의 식민지 항쟁』, 문학동네, 2017.
- 문종현, 「알제리 전쟁 이후 아르키(Harki)의 프랑스 이주 - 프랑스의 모국송환자(rapatrié) 정책과 아르키」, 『호모미그란스-이주, 식민주의, 인종주의』, 23호, 2020, 219-249쪽.
- 이영목, 「정체성, 기억, 역사: 아르키와 그 자녀들의 경우」, 『불어불 문학연구』, 66집, 2006, 303-324쪽.
- 이재원, 「기억의 전유와 기억의 투쟁 - 알제리 전쟁 기념 문제에 대한 비판적 고찰」, 『프랑스사연구』, 19호, 2008, 225-247쪽.
- s. a., <Les ressources relatives aux Harkis>, FranceArchives.fr, <https://francearchives.fr/fr/article/400382549>
- Ducey, Joanna, <Between Transmission and Silence: Recovering harki memories in *The Art of Losing*>, *University of Bucharest Review*, XI(1), 2021, pp. 18-27. <https://ubr.rev.unibuc.ro/wp-content/uploads/2021/10/JoannaDucey>

y.pdf

ECPAD, <Clip hommage aux harkis et aux autres membres des formations supplétives>, 2021.

<https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/25-septembre-journee-nationale>

Kessous, Mustapha, <Les harkis et leurs descendants s'estiment toujours "indésirables" des mémoires franco-algériennes>, in *Le Monde*, 26 janvier 2021.

https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/01/23/les-harkis-et-leurs-descendants-s-estiment-toujours-indesirables-des-memoires-franco-algeriennes_6067331_3212.html

_____, <La thérapie mémorielle des petits-enfants de la guerre d'Algérie>, in *Le Monde*, 30 novembre 2021.

https://www.lemonde.fr/politique/article/2021/11/30/la-therapie-memorielle-des-petits-enfants-de-la-guerre-d-algerie_6104100_823448.html

Marcelle, Pierre, <C'est qui, un collabo?>, in *Libération*, 20 juin 2000.

https://www.liberation.fr/tribune/2000/06/20/c-est-quoi-un-collabo_327870/

Villa Albertine, <*The Art of Losing* with Alice Zeniter>, 2021년 6월 25일 등록 동영상.

<https://www.albertine.com/media/replay-event-the-art-of-losing-with-alice-zeniter/>

Yousra, Salem, <Visite de Tayeb Zitouni à Constantine. "La décoration des harkis est une histoire frano-française"> in *El Watan*, 24 septembre 2018.

<https://www.elwatan.com/edition/actualite/la-decoracion-des-harkis-est-une-histoire-franco-francaise-24-09-2018>

Résumé

Reconstruction narrative des mémoires de harkis et sa signification dans *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter

KI Young-in
(chercheuse à l'Université nationale de Kyungpook)

L'Art de perdre (2017) d'Alice Zeniter traite l'histoire commune de la France et de l'Algérie à travers celle d'une famille de *harki*, en imaginant sous divers angles l'expérience des Algériens et des Français d'origine algérienne et les pans oubliés ou cachés du passé franco-algérien. Les souvenirs fragmentés de la famille d'un passé non-dit ou inconnu, ne sont transmis que par des « morceaux » et des « éclats » ; la protagoniste ainsi que la narratrice tissent ces « poussières » éparses avec la « pâte » des recherches de la documentation historique et de l'imagination de la fiction. À travers l'analyse de la manière dont le roman reconstruit narrativement le passé en lui donnant forme et ordre, on peut confirmer que la mémoire sociale se forme par voies des compromis et des ajustements parmi les diverses versions de l'histoire pour une « base de la vie commune ». Le roman de Zeniter parle de l'affect universel en explorant la condition du sentiment d'exil qui est la perte, et suggère une approche transnationale des mémoires collectives, créées et diffusées au-delà des frontières, comme un moyen d'accepter le passé et de surmonter les traumatismes communs.

Mots-clés : Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, harki,
mémoire sociale, mémoire transnationale

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

“아마두 쿵바가 말했다” - 『아마두 쿵바의 옛이야기 *Les Contes d'Amadou Koumba*』에 나타난 구술성과 글쓰기*

선영아
(한국방송통신대학교 부교수)

국문요약

『아마두 쿵바의 옛이야기』는 여러 면에서 의미 있는 책이다. 아프리카 구술 유산을 문자화한 네그리튀드 1세대 작품인 이 책은 어릴 적 작가가 듣고 자란 세네갈의 전승 민담을 묶은 것이다. 서문에서 작가는 자신의 역할을 축소하고 아마두 쿵바를 이야기의 ‘주인’으로 내세우지만, 그것은 독자가 읽는 이야기가 구술된 이야기라는 환상을 심어주려는 의도의 소산이다.

비록 아프리카 전통 민담에 많은 것을 빚졌지만 이 책은 전래 민담을 전사(轉寫)한 문헌이 아니라 새로운 맥락에서 이야기를 가공한 한편의 문학 작품이며, 디오프는 구술에서 기술로의 이행 과정에서 일어나는 변화를 누구보다도 먼저 그리고 예리하게 간파해낸 작가이다. 『옛이야기』는 아프리카 고유의 구술성을 어떻게 외래의 문자 문학 속에 끼안할 것인가에 관한 고심을 드러내며 아프리카 근대 문학이 형성되어 나가는 과정을 엿보게 한다.

주제어 : 비라고 디오프, 구술성, 이야기, 글쓰기

* 이 논문은 2021년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것임.

|| 목 차 ||

1. 글머리에
2. 글쓰기로 빚어낸 구술성
3. 변주와 일탈
4. 나가는 길에

1. 글머리에

서사시와 더불어 아프리카의 구술 전통을 가장 또렷하게 보여주는 장르가 이야기¹⁾일 것이다. 아프리카에서 이야기의 구술성이 잘 보존되어 있기 때문이기도 하고,²⁾ 아프리카 문화 정체성의 중요한 뿌리가 구술 전통에 있다고 믿어지기 때문이다.

1947년에 출간된 『아마두 쿵바의 옛이야기』³⁾는 아프리카 근대 문

1) 콩트 conte라는 말의 외연은 무척 넓다. 보는 관점에 따라, 사실에 바탕을 둔 글(récit de choses vraies)이거나 허구적으로 꾸며낸 글(récit de choses inventées)일 수 있고, 오락성 혹은 교훈성을 띠 수 있으며, 분량이 길 수도 있고 짧을 수도 있으며, 수 세기에 걸쳐 내려온 전래 민담을 뜻할 수도 있고 문학의 한 장르를 가리킬 수도 있다. 결국 콩트는 구전과 기록, 전통과 현대를 모두 아우르는 포괄적인 개념이기에 여기서는 콩트의 번역어로 ‘이야기’를 택했다. 콩트의 정의에 관해서는 다음을 참조할 수 있다. Paul Aron et al., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 118 ; Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris : PUF, 1984, p. 9.

2) “C’est en Afrique Noire que le conte a le plus conservé son caractère oral, en raison de la prédilection des communautés pour la perception auditive du message, par opposition à la perception visuelle des peuples occidentaux.” (Monique Lebrun, <Pour une exploration du conte africain en classe>, *Québec français*, 92, 1994, p. 43)

3) Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris : Fasquelle, 1947. 이후 『옛이야기』로 약칭하며, 이 책을 인용할 때는 (「소제목」, 페이지)의 형태로 표기

학에서 피어난 의미 깊은 작품이다. 아프리카 구술 유산을 문자화한 네그리튀드 1세대의 작품⁴⁾인 이 책은, 작가⁵⁾의 말에 따르면, 어릴 적 그가 듣고 자랐고 성인이 된 뒤 그리오에게 들은 세네갈의 전승 민담에서 발원한 것이다.⁶⁾ 「들어가는 이야기」에서 디오프는 책의 내력을 이렇게 설명한다.

[...] 나는 고향으로 돌아가는 긴 여정 중에 우리 가문의 그리오인 아마두 쿵바 노인을 만나는 큰 행운을 얻었다.

아마두 쿵바는 [...] 내가 어릴 적 들었던 것과 똑같은 이야기를 들려주었고, 조상의 지혜가 담긴 격언과 경구를 군데군데 끼워 넣은 다른 이야기도 들려주었다.⁷⁾

작가는 한편으로는 충실한 필사자로 자처하면서도, 다른 한 편으로는 말에서 글로 옮겨지는 과정에서 이야기에 어쩔 수 없는 변화가 있었음을 인정한다. 그런데 그는 유독 잃어버린 것만을 강조한다.

하겠다.

- 4) 아프리카 구전 문학은 이미 19세기 초부터 서구의 연구 대상이 되었다. 그러나 이전의 관심이 식민 지배의 필요성에서 시작되었다면, 1930~40년대 네그리튀드 세대가 보인 관심은 아프리카를 열등한 문명으로 보는 서구의 편견에 맞선 정체성 투쟁의 일환이었다. 1936년부터 민담을 수집한 디오프가 『옛이야기』를 기획한 이유 역시 아프리카의 구술 전통을 망각의 어둠으로부터 복원하고 이 자랑스러운 전통이 인류 보편 문화의 일환임을 외부 독자들에게 알리기 위해서이다. (Viviane Azarian, <Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop : mise en parallèle des *Contes d'Amadou Koumba* et des *Mémoires*>, in *Francophonie*, vol. 15, 2006, p. 55)
- 5) 물론 『옛이야기』에 등장하는 ‘나’가 실재하는 자연인 비라고 디오프와 동일인이라는 뜻은 아니다.
- 6) 그러나 이야기의 원천은 단일하지 않다. 『옛이야기』에는 세네갈 월로프 족의 민담뿐 아니라 말리의 밤바라 족, 오토볼타의 모시 족 등의 전래 민담과 「사르장 Sarzan」과 같은 단편 소설이 뒤섞여 있다.
- 7) “Lorsque je retournai au pays [...] j’eus le grand bonheur de rencontrer, sur mon long chemin, le vieux Amadou Koumba, le Griot de ma famille. / Amadou Koumba m’a raconté [...] les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance. Il m’en a appris d’autres qu’il émaillait de sentences et d’apophtegmes où s’enferme la sagesse des ancêtres.” (<Introduction>, p. 11)

당시 나와 내 주위 사람들이 함께 이야기에 흠뻑 빠진 채
끓어오른 감정과 생각에 깊이 잠기던 분위기를 내가 책 속에
제대로 담아내지 못했다면, 그것은 [...] 무엇보다도 늙은 그리
오의 목소리와 말숨씨와 몸짓이 내게 부족한 탓이다.⁸⁾

사실 이야기는 구연을 통해 완성되는 문학 장르다. 이야기는 들려
주기 위해 태어났고, 그것이 이야기의 가장 자연스러운 형태다. 그
러니 어떤 상세한 묘사도 ‘늙은 그리오의 목소리와 말숨씨와 몸짓’
을 듣거나 보게 할 수 없으며, 어떤 뛰어난 글쓰기도 이야기꾼과 청
중 사이에 공유되는 친밀감과 연행의 현장성을 되살려낼 수 없다.
텍스트로 묶이는 순간 이야기는 구술성을 잃는다.

디오프는 구술에서 기술로의 이행 과정에서 일어나는 변화를 누
구보다도 먼저, 그리고 예리하게 간파해낸 작가다. 그가 자신의 역
할을 최대한 축소하고 아마두 쿵바를 이야기의 ‘주인’으로 내세운
것은 그의 이야기가 구술된 이야기라는 환상을 심어주려는 의도의
소산으로 보인다.⁹⁾ 하지만 비록 아프리카 구술 전통에 많은 것을 빚
졌지만 『옛이야기』가 전래 민담을 전사(轉寫)한 문헌은 결코 아니
며, 새로운 맥락에서 이야기를 ‘가공’한 한 편의 문학 작품이다.

이 논문에서 우리는 디오프가 월로프 족의 민담을 프랑스로 다
시 쓰는 과정에서 어떤 변화를 시도했는지, 무엇을 계승하고 무엇을
단절했는지, 그리고 그 계승과 단절이 어떻게 이루어졌는지를 살펴
보고자 한다. 그것은 아프리카의 구술 문학이 근대 문학으로 이행하
는 모습을 지켜보는 과정이기도 할 것이다.

8) “Si je n’ai pu mettre dans ce que je rapporte l’ambiance où baignaient l’auditeur que je fus et ceux que je vis, attentifs, frémissants ou recueillis, c’est que [...] surtout il me manque la voix, la verve et la mimique de mon vieux griot.” (<Introduction>, pp. 11-12)

9) 이에 관해서는 선영아, 「비라고 디오프의 ‘아마두 쿵바의 이야기들 *Les Contes d'Amadou Koumba*에 대한 한 연구: 이야기와 소설의 중간지점」, 『프랑스문학예술연구』, 71, 2020, pp. 74-97 참조.

2. 글쓰기로 빚어낸 구술성

아프리카 이야기의 형식을 논하며 가장 먼저 언급해야 할 것은 서두와 결말의 정형구다. 민담은 갑자기 시작되거나 갑자기 끝나지 않는다. 아프리카에서도 민담은 정해진 공식을 통해 일상적인 것과 초자연적인 것이 뒤섞인 이야기 세계로의 진입과 퇴각을 알린다. 월로프 족의 전래 민담 레브 leb를 여는 공식 표현은 다음과 같다.

이야기꾼	: Leb on na	(J'ai une fable.)
청중	: Loupo oune	(Cela est fait pour l'amusement)
이야기꾼	: Amon nafi	(Cela a eu lieu ici.)
청중	: Da na am	(C'est vrai.) ¹⁰⁾

이야기를 닫는 종결부 역시 고정된 형식을 유지한다.

이야기꾼 : Fi le leb dokle tabi thie gaithiege. (C'est de là que partit la fable pour se jeter dans la mer. Le premier qui en respirera le parfum ira au Paradis.)

그러나 디오프는 이런 민담의 틀을 깨뜨리고 전승 고정구의 자리에 자신의 문장을 끼워 넣는다. 『옛이야기』의 속편에 해당하는 『새로운 옛이야기』(1958)의 「서문」에서 레오폴 세다르 상고르가 이런

10) Baron Roger, *Fables sénégalaises, recueillies de l'ouolof, mises en vers français, avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les mœurs des habitants*, Paris : Nepveu, Didot, Ponthieu, 1828, non paginé. Jean Copans & Philippe Couty, *Contes wolof du Baol*, Paris : Union générale d'éditions, 1976, p. 16에서 재인용.

약간의 변형이 있기는 하지만 각 부족의 정형구는 대체로 엇비슷하다.

“ — Léébóón (Je conte) — Lippóón (Nous t'écoutons). — Amoon na fi (Il était une fois.) — Daan na am (Cela est arrivé.) — Ba mu amee yaa fekke ? (Quand c'est arrivé étais-tu présent ?) — Waxal ma dégg ! (Parle, je t'écoute !)” (L. Kesteloot & C. M'Bodj (éd.), *Contes et mythes wolof*, Dakar : NEA, 1983, vol. 1, p. 48)

변화를 아쉬워했지만,¹¹⁾ 실제로 디오프는 단 한 번도 ‘Am on na fi(= Il était une fois)’로 이야기를 열지 않는다. 때로는 일반적인 사설이나 속담으로 이야기를 시작하기도 하고¹²⁾, 때로는 피상적인 관찰이나 상황에 대한 설명으로 이야기를 시작하기도 하고, 때로는 중심 사건과 무관한 묘사를 늘어놓기도 한다. 이렇게 유연하게 이야기를 시작하며 그는 아프리카 문화에 익숙지 않은 비(非)아프리카 독자를 위해 다채로운 이야기 기법을 동원한다.¹³⁾

서두와 결말의 정형화된 구조를 지워낸 디오프가 구술성 혹은 이야기다움을 텍스트 안으로 끌어들이기 위해 찾아낸 중요한 방법의 하나가 가상의 그리오 아마두 쿵바를 무대에 세우는 것이다. 그리고 이 허구적 구술 연행자의 설정은 이야기의 시점을 마음대로 바꿀 수 있도록 해 주는 영리한 장치가 된다. 이야기 속의 ‘나 je’는 때로는 이 노련한 이야기꾼에게 귀를 기울이는 이야기판 청중의 한 명이 되었다가,

[...] 짐승들 가운데 가장 어리석은 짐승은 땅에선 기어 다니
고 강바닥에선 걷는 카이만 악어이다.

“이건 내가 아니라 원숭이 골로의 의견이라네.”라고 아마두
쿵바는 말했다.¹⁴⁾

11) “Birago Diop supprime les formules initiale et finale parce que contraires, sans doute, au goût français, et c’est dommage [...]” (Léopold Sédar Senghor, <Préface> aux *Nouveaux contes d’Amadou Koumba*, Paris : Présence Africaine, 1958, p. 10).

서구의 독자를 주 독자로 삼아, 서구의 시각과 취향에 맞춘 각색과 변화의 과정이 상고르의 관점에서는 상실의 과정으로 보일 수 있을 것이다.

12) 「마멜」과 「쿠스의 요술 바가지 *Les calebasses de Kouss*」는 속담으로 이야기가 시작하고, 「암나귀 하리」, 「어떤 판결」은 속담으로 상황을 설명하거나 인물의 특징을 요약한다.

13) 이 책이 설정한 기대 독자가 서양 독자라는 또 다른 증거로 각주와 괄호 속의 설명을 들 수 있다. 디오프는 텍스트에 처음 등장하는 아프리카 토속어에는 꼭 프랑스어 번역을 병기하고, ‘그리오 griot’(<Introduction>, p. 11)와 ‘은쭈 사호 *N’Djoum-Sakhe* (= 멀지 않은 곳)’(<Les mauvaises compagnies I>, p. 57), ‘일레르 Hilaire (= 초승달 모양의 농기구)’(<La biche et les deux chasseurs>, p. 138)에 각주를 달았다.

14) “Les bêtes les plus bêtes des bêtes qui volent, marchent et nagent, vivent sous

때로는 늙은 그리오와 동행하며 그의 이야기를 듣는 피서술자¹⁵⁾
‘너 tu’가 되고,

“가엾은 나귀들! 웬 고생인지!”라고 내가 말하자
“너도 나귀들이 안 됐다고 생각하는군.”하고 아마두 콤바가
말을 받았다. [...] 오늘날 나귀가 이 꼴로 사는 데는 그럴 만한
이유가 있지.”¹⁶⁾

때로는 이야기 전달자 혹은 피서술자의 가면을 벗어던지고 자기
정체를 드러내기도 한다. 예컨대 세네갈 마멜산의 기원에 관한 이야
기에서 ‘나’는 — ‘비올레트’로 통칭되는 서구의 독자를 위해¹⁷⁾ —
자기 목소리로 사건을 서술한다.

꽤 막힌 지평선이 내 눈을 에워싼다. [...] 차디찬 하늘은 잔
뜯 찢어졌고, 창백한 태양도 별별 떠는 추운 날씨라 나는 벽난
로 옆에서 뽕뽕 언 손발을 덥힌다... [...]
타닥거리며 튀는 불꽃을 타고, 내 상념은 하나둘 추억으로
포위되고 점령된 오솔길을 내달렸다.

la terre, dans l'eau et dans l'air, ce sont assurément les caïmans qui rampent
sur terre et marchent au fond de l'eau.

— Cette opinion n'est pas mienne, dit Amadou Koumba, elle appartient à Golo,
le singe. Bien que tout le monde soit d'accord sur ce point que Golo est le plus
mal embouché de tous les êtres, étant le griot de tous, il finit par dire les choses
les plus sensées, selon certains, ou du moins par faire croire qu'il les dit,
affirment d'autres.” (<Maman-Caiman>, p. 47)

- 15) 서술자 narrateur의 이야기 상대자를 가리키는 피서술자 narrataire라는 용어는
1966년 롤랑 바르트에 의해 처음 제시되었다. 이에 관한 자세한 논의는
Gerald Prince, <Introduction à l'étude du narrataire>, (in) *Poétique*, n° 14, 1973,
pp. 178-196 참조.

- 16) ‘J'avais dit : ‘Pauvres ânes ! qu'est-ce qu'ils endurent !’
— Tu les plains, toi aussi ? avait répliqué Amadou Koumba. [...] Si l'âne en
est aujourd'hui où il en est, c'est qu'il l'a bien cherché.” (<Fari l'ânesse>, p. 14)

- 17) 디오프가 상정한 내포 독자, 즉 작가가 염두에 둔 독자가 서양 독자임을 엿
볼 수 있는 또 다른 대목이다.

별안간 불꽃은 일렁이는 파도 위에 비치는 붉은 노을로 변했고, [...]

“겨우 저게 마멜이라고요?” 내 곁에서 들리는 빈정대는 목소리...

그렇다! 기껏해야 그것뿐이다. 세네갈에서 제일 높은 산 마멜. 고작 해발 100미터. 비올레트라고 부르고 싶은 마음을 억누르지 못할 만큼 향해하는 동안 너무나 수줍고 소극적인 아가씨에게 나는 그렇다고 할 수밖에 없었다. [...]

저녁에 태양이 대서양에 잠기기 전까지 오랫동안 비추고 있는 곳, 아프리카 서쪽 맨 끝 베르데곶에 솟은 두 개의 산인 마멜에 대해 내가 자세히 알게 된 것은 한참 후였다. 내가 처음 고향에 돌아와 꽤 시간이 지난 후에 아마두 쿵바를 만나 그의 지식과 지혜의 조각들을 모으면서 비로소 알게 된 그 수많은 조각 중 하나인 마멜... [...]

오늘 밤 장작불 곁에서 내 기억은 마멜과 모마르의 두 아내 그리고 수줍던 금발 아가씨 비올레트를 골라 칩덩굴로 한데 묶어 나뭇단을 꾸린다. 조금 늦은 감이 있지만 나는 이제라도 비올레트의 빈정대던 물음에 아마두 쿵바가 내게 해 준 이야기로 답을 대신하겠다.¹⁸⁾

18) “L’horizon bouché m’encercle les yeux. [...] Gris, le ciel est froid, pâle, le soleil grelotte ; alors, près de la cheminée, je réchauffe mes membres gourds... [...] Chevauchant les flammes qui scintillent, mes pensées vont une à une sur les sentiers que bordent et envahissent les souvenirs.

Soudain, les flamines deviennent les rouges reflets d’un soleil couchant sur les vagues qui ondulent. [...]

— Ce n’est que ça les Mamelles ? avait demandé une voix ironique à côté de moi...

Eh ! oui ! Ce n’était que ça, les Mamelles, le point culminant du Sénégal. À peine cent mètres d’altitude. J’avais dû le confesser à cette femme qui avait été si timide et si effacée au cours de la traversée, que je n’avais pu résister à l’envie de l’appeler Violette. [...]

Ce n’est que plus tard, après ce premier retour au pays, bien plus tard, qu’au contact d’Amadou Koumba, ramassant les miettes de son savoir et de sa sagesse, j’ai su, entre autres choses, de beaucoup de choses, ce qu’étaient les Mamelles, ces deux bosses de la presqu’île du Cap-Vert, les dernières terres d’Afrique que le soleil regarde longuement le soir avant de s’abîmer dans la Grande Mer...[...]
Ma mémoire, ce soir, au coin du feu, attache dans le même bout de liane mes

『옛이야기』는 여러 명의 서술자가 등장하는 복잡한 서술 체계를 가진 작품이다. 아마두 쿵바가 처음부터 끝까지 이야기를 관장하는 것으로 추정되는 이야기는 『엄마 악어』가 유일하며, 그가 등장하는 나머지 다섯 편에서 그의 목소리는 텍스트 여기저기서 파편적인 형태로 솟아오른다. 때로는 이야기 서두에 등장하여 이야기를 끌어가기도 하고, 때로는 단편 소설처럼 1인칭 서술로 시작된 이야기가 도중에 그에게 넘어가기도 하고, 때로는 꽤 긴 프롤로그에서 본 이야기로 넘어가는 서술의 중간지점에서 장식용 문자 ‘-:-’으로 분리되고 괄호에 묶인 채 등장했다가 종결부에 다시 등장하기도 한다.

-:-

(그러면 이제 암사슴 음빌이 어떻게 지식을 얻었는지 그리고 그 지식으로 두 사냥꾼에게 어떻게 맞섰는지 이야기해 주겠네.”라고 아마두 쿵바가 말했다.)

-:- 19)

그래서 은디우만 때부터 사냥꾼은 장작을 주우러 갈 때도 늘 총을 지니고 다니는 게야. 아마두 쿵바가 말했다.²⁰⁾

어떤 경우에는 서술자가 드러나지 않은 채 곧바로 이야기가 시작되었다가 맨 마지막 문장에 이르러서야 느닷없이, 사후적으로 등장하여 서술자가 아마두 쿵바였음을 알려주기도 하고,

petites montagnes, les épouses de Momar et la timide et blonde Violette pour qui je rapporte, en réponse, tardive peut-être, à son ironique question, ceci que m’a conté Amadou Koumba.” (<Les mamelles>, pp. 31-33. 인용자 밑줄. 이하 모든 밑줄은 인용자의 것이다.)

19) “-:- / (Je vais maintenant te raconter, dit Amadou Koumba, comment M’Bile-la-Biche acquit son savoir et ce qu’elle en fit contre deux chasseurs.) / -:-” (<La Biche et les deux chasseurs>, p. 134)

20) “C’est depuis N’Dioumane, dit Amadou Koumba, que tout chasseur, n’irait-il chercher que du bois mort, emporte toujours son fusil. (<La Biche et les deux chasseurs>, p. 147)

“어떤가, 우리 마을에서 아직도 마디아카테 칼라의 판결 이
야기가 사람들의 입에 오르내리는 이유를 알겠지.”라고 아마
두 쿵바가 말했다.²¹⁾

이것이 연상인 여자와 결혼한 청년을 만난 날 저녁에 아마
두 쿵바에게 들은 이야기다.²²⁾

어떤 경우 「웅고르-쿵」, 「잘못된 만남 I~IV」처럼 끝까지 서술자
의 정체는 드러나지 않는 일도 있다. 「들어가는 이야기」를 제외한
총 19편의 서술자 유형을 분류하면 다음과 같다.

- (a) 아마두 쿵바가 직접 구술하는 방식 : 1편(「엄마 악어」)
- (b) 아마두 쿵바의 이야기를 1인칭 서술자가 전달하는 방식 : 5편
(「암나귀 하리」, 「어떤 판결」, 「마멜」, 「암사슴과 두 사냥꾼」,
「아버지의 유산」)
- (c) 1인칭 서술 방식 : 6편(「암나귀 하리」, 「어떤 판결」, 「마멜」,
「암사슴과 두 사냥꾼」, 「쿠스의 요술 바가지」, 「사르장」)
- (d) 익명의 3인칭 서술 방식 : 12편(「웅고르-쿵」, 「잘못된 만남 I~
IV」, 「하이에나의 창」, 「하이에나의 심부름」, 「선행의 대가」,
「토끼의 간계」, 「꼬마 신랑」, 「진실과 거짓」, 「쿠스의 요술
바가지」)

이 중 5편(「암나귀 하리」, 「어떤 판결」, 「마멜」, 「암사슴과 두 사냥
꾼」, 「아버지의 유산」)에는 (b)와 (c)가 겹쳐 있다.²³⁾

21) “Voilà pourquoi, dit *Amadou Koumba*, l’on parle encore chez nous du jugement de Mandiakaté-Kala.” (<Un jugement>, p. 29.)

22) “Ceci me fut conté par *Amadou Koumba* un soir que nous venions de rencontrer un jeune homme qui avait épousé une femme plus âgée que lui.” (<L’héritage>, p. 165)

23) Bernard Muralis, *Les Contes d'Amadou Koumba : Birago Diop*, Paris : Bertrand-Lacoste, 1991, p. 97 참조.

권위 있는 이야기꾼이 이야기를 장악하는 전래 민담과는 달리, 디오프의 『옛이야기』에는 1인칭 서술과 3인칭 서술이 공존하고, 낱말의 이야기마다 또는 하나의 이야기 속에서 시점이 조금씩 다르게 나타난다. 이러한 시점의 불안정성 탓에 구성이 허술한 작품으로 비칠 수 있지만, 이러한 형식의 균열이 이야기꾼의 ‘말하기’와 작가의 ‘글쓰기’를 결합하려는 노력, 구술 전통을 겨냥한 글쓰기의 모색으로 판단되기도 한다.

3. 변주와 일탈

이야기는 청중을 필요로 한다. 그리고 이야기꾼이 상대로 하는 청중은 일회적으로 형성된 우연한 집단이 아니다. 오랜 경험을 통해 청중은 그들이 수행해야 할 역할을 정확히 알고 있으며, 바로 그러한 이유로 그들은 수동적 대상이 아니라 공유된 기억을 바탕으로 능동적으로 연행에 참여하는 조력자이다.²⁴⁾

‘말의 예술과 몸짓 예술의 복합체’²⁵⁾인 아프리카 민담에서 음악과 이야기는 떼려야 뗄 수 없는 긴밀한 관계를 이룬다. 청중이 이미 이야기를 알고 있기에, 중요한 것은 내용이 아니라 이야기하는 방식이다. 노래와 연주, 춤 등의 요소가 이야기에 포함되는 것은 그러한 이유이다.²⁶⁾ 이러한 요소들은 극적 효과를 증폭시켜 흥미를 유발하는 수단이며, 줄거리의 진전에도 개입한다. 특히 「암나귀 하리」와 「암사슴과 두 사냥꾼」과 같은 변신 이야기의 경우, 노래가 중요한 역할을 한다. 예를 들어, 「암나귀 하리」에서 여자로 변신해 부르

24) “conteur traditionnel [...] donnait à entendre ses récits [...] dans un cadre familier, devant un auditoire connu et bien souvent selon un modèle reconnu par le groupe social.” (Praline Gay-Para, <Le répertoire du conteur>, 1991, p. 115)

25) Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar : Université de Dakar, 1968, p. 51.

26) “D’autres vieilles femmes, d’autres griots les disaient, et les chants qui les entrecoupaient et que tous reprenaient en chœur, étaient souvent rythmés par le roulement du tam-tam, ou scandés sur une calebasse renversée.” (<Introduction>, p. 11)

Bour의 왕실에서 안락하게 살던 암나귀들은 저녁마다 노래를 부르며 본모습으로 돌아가다가(a), 끝내 정체를 들키고 만다(b).

(a) *하리, 히히힃! / 하리, 히히힃! / 하리는 암나귀! [...]*

노래를 부르면 부를수록 여자들은 점점 암나귀로 변해갔지. 그리고선 물 밖으로 나와 뛰어다니며 뒷발질을 하고 떼구루루 구르고 방귀를 끼어 댔어.²⁷⁾

(b) 기타를 뜯으며 조용조용 읊조리던 디알리가 노래를 부르기 시작했지.

하리, 히히힃! / 하리, 히히힃!

[...] 왕비의 다리가 갑자기 뻗뻗해지더니 허리에 두른 파뉴 밑으로 처음엔 말굽 하나가 나오고 그다음엔 다리 하나가 쭉 빠져나왔지. 다른 쪽 다리도 마찬가지로 모양이 변하고, 두 귀도 길쭉해지고, 급기야 아름답던 얼굴마저...²⁸⁾

또 다른 동물 변신담인 「암사슴과 두 사냥꾼」에서도 여자로 변신한 동물들은 은디우만을 찾아가 노래를 부르며 사냥꾼을 유인한다.

*살라무 알레이쿰 / 인사를 드리지요 / 은디우만과 가족께. /
귀한 손이 왔으니 / 음식을 주셔야죠...²⁹⁾*

27) “*Fari hi ! han ! / Fari hit han ! / Fari est une ânesse, / [...]* Au fur et à mesure qu’elles chantaient, elles se transformaient en ânesses. Elles sortaient ensuite de l’eau, courant, ruant, se roulant et pétant.” (<Fari l’ânesse>, p. 16)

28) “*Fari hi ! han ! / Fari hit han ! / [...]* Soudain, la jambe de la reine qui supportait la tête de Bour se raidit et sous le pagne apparut un sabot et puis une patte. L’autre jambe se transforma, ses oreilles s’allongèrent, son beau visage également...” (<Fari l’ânesse>, pp. 18-19)

29) “*Salomou aleykoum / Nous vous saluons, / N’Dioumane et ta famille ; / Tu as*

이후 무장 해제된 사냥꾼의 숨통을 조여오는 동물들의 노래와 목숨을 지키기 위해 자신의 사냥개를 불러 모으는 은다우만의 노래가 교대로 반복되며 긴장을 고조시킨다. 이야기의 절정 부분에서 두 세계 — 동물의 세계와 인간의 세계 — 는 노래를 통해 대치한다.

웡 시 웰렝! / 사 웰렝 웡 / 은다우만 테잉가 데 / (혼자 왔
군 / 왔어 혼자 / 은다우만 넌 죽었어.)³⁰⁾

오! 워르마, 워르-마 / 아버지의 개들아, / 내 너훔 배신했지
만 / 너훔 날 배신 마라! / 오! 닉, 오! 디그 / 은다우만이 절망
하니 / 그를 구해다오!...오! 닉, 오! 디그³¹⁾

「꼬마 신랑」에서도 노래는 반복적이고 효과적으로 활용된다. 집안의 유일한 남자인 은디웅간을 ‘꼬마 신랑’이라 놀리는 여동생의 노래와 애타게 아들을 찾는 어머니의 노래가 반복될 때마다 플롯은 한 단계 한 단계, 비극적인 파국을 향해 나아간다.

그러나 여기서도 디오프는 전통을 답습하지는 않는다. 반복이 구술 문학의 가장 기본적인 특성 중의 하나³²⁾이고, 노래의 반복은 청중이 구연자와 함께 익숙해진 후렴구를 따라 부를 수 있게 해 주는

des hôtes d'importance, / Il te faut les nourrir...” (<La Biche et les deux chasseurs>, p. 139)

30) “Wèng si wélèng ! / Sa wélèng Wèng ! / N’dioumane tey nga dè ! / N’dioumane tey nga dè ! / (Tout seul arrive ! Arrive tout seul ! N’Dioumane tu mourras !)” (<La Biche et les deux chasseurs>, p. 144)

31) “Ô ! Worma, wor-ma / Chiens de mon père, / Que j’ai trahis / Ne me trahissez pas ! / Ô ! Dig, Ô ! Dig / N’Dioumane désespère / Secourez-le !...” (<La Biche et les deux chasseurs>, p. 145)

32) “Repetition is no doubt one of the most fundamental characteristic features of oral literature. It has both aesthetic and a utilitarian value : in other words, it is a device that not only gives a touch of beauty or attractiveness to a piece of oral expression (whether song or narrative or other kind of statement) but also serves certain practical purposes in the overall organization of the oral performance.” (Isidore Okpewho, *African Oral Literature : Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington : Indiana University Press, 1992, p. 71)

요소임에도 불구하고, 노래는 매번 같은 어구로 반복되면서도 조금씩 다르게 변주되는데, 그것은 구술 전통을 보존하면서도 반복이 가져올 단조로움을 깨기 위한 변화의 노력으로 읽힌다.

이야기의 구조에서도 디오프는 변화를 시도한다. 대개 이야기는 하나의 사건 또는 한 인물의 이야기가 단일한 궤도를 따라 진행되는 구성을 보이기 마련이다.³³⁾ 이야기의 중심에는 주인공이 있고 줄거리는 그에게 집중되어 있다. 그러나 디오프의 작품은 하나로 묶을 수 없는 복잡한 구조를 보인다. 디오프는 프롤로그와 여담과 같은 요소를 통해 이야기를 분절하고 재구성하며 이야기의 핵 사이에 줄거리의 진행에 필수적이지 않은 부차적인 요소들을 끼워 넣는다. 이러한 이야기 방식은 작가-서술자의 분신 이야기꾼 쿵바가 이야기를 이끌어가는 방식이기도 하다.

이야기를 시작하자마자 옆길로 샀다가 나중에 본래 이야기로 돌아와서 재미를 더하는 것, 그것이 아마두 쿵바가 자주 쓰던 수법이다.³⁴⁾

간혹 이런 ‘옆길로 새기’로 인해 이야기의 응집력이 훼손되기도 하지만, 그렇다고 이 요소들이 없어도 무방한 ‘군더더기’는 아니다. 그 이유는 디오프의 이야기에서 중심 이야기와 주변 이야기가 명쾌하게 구분되지 않기 때문이기도 하며, 주변 이야기가 결국 중심 이야기에 통합되기 때문이다. 예를 들어 「어떤 판결」의 핵심 사건은 부부싸움에 대한 판결이지만, 이야기는 갈등이 시작되는 지점으로 급하게 움직이는 대신에 사건과는 무관한 논평과 묘사를 늘어놓는다.

물론 그날 밤 원숭이 부족의 우두머리 골로가 뎀바의 수박 밭에서 좀 심한 짓을 한 건 맞아. 골로는 원숭이를 죄다 불리

33) Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar : Université de Dakar, 1968, p. 51.

34) “Sortir de son propos — souvent à peine y être entré — pour mieux y revenir, tel faisait à l'accoutumée Amadou Koumba [...]” (<Fari l'ânesse>, p. 13)

모은 것 같았어. 수박밭에 줄줄이 도착한 원숭이들은 [...]35)

직접 화법을 애용하면서도 작가는 — 민담이 그제 “그가 말했다 il a dit”라고 할 대목에서 — ‘어리둥절하다 s’ahurir’, ‘장담하다 certifier’, ‘염려하다 s’enquérir’, ‘탄식하다 se lamenter’, ‘엄명하다 intimer’, ‘울부짖다 rugir’, ‘콧소리를 내다 nasiller’와 구체적인 동사를 통해 인물의 태도와 심리를 묘사한다. 이러한 방법을 통해 그는 이야기판의 청중은 불을 보듯 분명하게 알아차리겠지만 아프리카 문화에 익숙지 않은 독자에게는 불확실한 것들을 제대로 읽어낼 수 있도록 돕는다. 상세한 상황 묘사를 통해 독자를 이야기 속으로 이끈 다음에야 서술자는 등장인물인 템바가 수박밭을 망친 화풀이를 왜 애먼 아내에게 하게 됐는지, 그리고 왜 아내가 친절으로 쫓겨났는지를 이야기한다.

「응고르-콩」은 여담의 기교를 통해 이야기를 분절하는 디오프의 기법을 분명하게 보여준다. 이야기는 따로 떼어 놓아도 될 만한 두 편의 이야기 — 마우도 영감의 이야기와 응고르의 이야기 — 로 이루어져 있다. 마을 집회에서 실수로 큰 방귀 소리를 낸 마우도 영감은 수치심에 증적을 감추었다가 ‘칠 년이 일곱 번’ 지난 후에야 집으로 돌아올 용기를 낸다. 그러나 도중에 우연히 옛들은 목동들의 대화에서 반백 년의 세월에도 불구하고 사람들이 여전히 ‘방귀 사건’을 기억하는 데 절망하고 다시 발길을 돌린다. 그리고 이 마우도의 이야기가 끝나는 지점에서 바로 응고르의 이야기가 시작된다.

“그건 그다지 오래된 일이 아니라니까!”

“장담컨대 그보다 오래된 일이라니까. 이봐, 우리 아버지 말씀으로는 그게 ‘방귀의 해’였다니까 그러네.”

응고르 센은 펴 죽 노인 마우도의 이런 불운에 들은 바가

35) “Certes, Golo, le chef de la tribu des singes, avait un peu exagéré en visitant, cette nuit-là, le champ de pastèques de Demba. Il avait dû convoquer le ban et et l’arrière-ban de ses sujets, qui ne s’étaient pas contenté d’arriver à la queue leu leu [...] (<Un jugement>, p. 21)

전혀 없었는데도, 좌우를 구별할 수 있는 나이가 되고부터는
절대로 콩을 먹으려 하지 않았어.³⁶⁾

응고르가 콩을 먹지 않는 이유가 명시적으로 밝혀지지 않는 탓에
앞뒤 이야기의 연결고리는 끝까지 드러나지 않지만³⁷⁾, 분명한 것은
『옛이야기』에 수록된 여러 이야기가 단일 구성이 아닌 복합 구성의
이야기라는 점이다.

여러 복합 이야기 중에서도 「마멜」은 가장 입체적 구성을 보여준
다. 디오프는 이야기를 여섯 장으로 나누는데, ‘- : -’ 표시로 구분된
여섯 개의 장은 다음과 같다.

- 1) 세네갈행 여객선에서 만난 비올레트에 관한 이야기
- 2) 비올레트의 빈정거림에 대한 답으로 아마두 쿵바의 이야기를
하겠다는 ‘나’의 이야기
- 3) 모마르의 두 곱사등이 아내 - 성질 고약한 첫 번째 아내 카리와
마음씨 착한 두 번째 아내 쿵바 - 에 관한 이야기
- 4) 타마린드 나무에 관한 여담. 그리고 착한 쿵바가 늙은 정령의
도움으로 흑을 쫓는 이야기
- 5) 쿵바가 카리에게 자신이 겪은 일을 들려주는 이야기
- 6) 욕심 많은 카리가 흑을 떼기는커녕 흑만 덧붙이고 분을 못 이
겨 물에 뛰어드는 이야기

36) “— Je te dis que ce n'est pas si vieux que cela ! / — Je t'assure que c'est plus vieux. Écoute, mon père m'a dit que c'était l'“année du pet.” / Le vieux Mawdo entendit et, s'en retournant, plongea dans la nuit et alla finir ses vieux jours là-bas, là-bas, dans le sud... / N'Gor Sène n'avait jamais entendu parler des malheurs de Mawdo, le pauvre vieux peulh ; cependant, depuis qu'il avait reconnu sa droite de sa gauche, il n'avait jamais voulu manger des haricots.” (<N'Gor-Niébé>, p. 42)

37) 서로 관련 없어 보이는 이야기의 조각을 맞춰 의미 있는 한 장의 그림을 완성하려면, 두 이야기 모두 소문과 관련된다는 텍스트 내적인 요소뿐만 아니라 콩이 방귀를 유발하는 대표 음식이라는 것 등의 텍스트 바깥의 사실까지를 떠올리며 연결고리를 유추해야 한다.

여기서 1)~2)는 이야기의 액자를 구성하고, 3)~6)은 액자 속 내부 이야기에 해당한다. 이야기의 도입 액자에서 서술자 ‘나’는, 파리의 차가운 방에서 난롯불을 지켜보며 비올레트에 관한 추억, 베르데 곱 마멜 산에 관한 이야기를 ‘한데 묶는다’.

오늘 밤 장작불 곁에서 내 기억은 마멜과 모마르의 두 아내 그리고 수줍던 금발 아가씨 비올레트를 골라 칠팔굴로 한데 묶어 나뭇단을 꾸린다. 조금 늦은 감이 있지만 이제라도 비올레트의 빈정대던 물음에 아마두 쿵바가 해 준 이야기로 답변을 대신하겠다.³⁸⁾

뒤따라오는 이야기는 월로프 족의 전래 민담 「곱사등이 두 아내」³⁹⁾이다. 3인칭으로 서술되는 이 내부 이야기에서 디오프는 구술본에서는 익명이던 작중인물에 이름을 지어주고, 자세한 신체적·심리적 묘사, 배경 묘사를 덧붙이고, 구술본에서는 볼 수 없는 여담으로 이야기의 흐름을 끊어놓는다. 이야기의 핵을 유지하면서도 텍스트를 풍부하게 만드는 여러 장치를 통해 2쪽 분량의 민담을 10쪽짜리 텍스트로 바꾸어 놓는다. 그 과정은 글쓰기를 통해 원래 이야기를 재기화하는 과정이기도 하다.

38) “Ma mémoire, ce soir, au coin du feu, attache dans le même bout de liane mes petites montagnes, les épouses de Momar et la timide et blonde Violette pour qui je rapporte, en réponse, tardive peut-être, à son ironique question, ceci que m’a conté Amadou Koumba.” (<Les mamelles>, pp. 32-33)

39) 「곱사등이 두 아내 Les coépouses bossues」는 한국의 「혹부리 영감」과 비슷한 혹 떼기 / 혹 붙이기의 이야기다. 전래 민담 「곱사등이 두 아내」와 디오프의 「마멜」의 비교 분석을 위해서는 Jean Dérivé, <Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop>, *Semen*, n° 18, 2004를 참조할 수 있다.

4. 나가는 길에

『옛이야기』는 아마두 쿵바로 구현되는 아프리카 구술 전통에 대한 오마주라고 할 수 있지만, 디오프는 그 전통을 보존하여 외부의 독자에게 전달하기 위해 글쓰기의 힘을 빌린다. 『옛이야기』는 인쇄된 책으로 상징되는 근대적 글쓰기의 산물이며 한 편의 완결된 텍스트로서 존재한다.

그런 맥락에서 「들어가는 이야기」에서 디오프가 보인 극단의 겸손과 작가 역할의 부정은 실상 아프리카의 고유 전통에 높은 가치를 부여하려는 하나의 전략일 수 있다.

그가 들려준 이야기들과 명언들의 견고한 씨줄에, 이음매 없는 그의 잉앗실을 걸어, 나는 서툰 직공의 머뭇거리는 솜씨로 베를 북을 잡아가며 몇 폭의 베를 짜 파뉴 한 벌을 짓고 싶었다. 만일 할머니가 살아 돌아와 그 파뉴를 보신다면 애초 자신이 실을 잣던 무명 베를 알아보실 것이다. 그리고 아마두 쿵바는, 비록 선명도는 훨씬 떨어지더라도, 최근 그가 나를 위해 짠 고운 천의 빛깔을 거기서 알아볼 수 있으리라.⁴⁰⁾

인용문의 ‘직공’이라는 비유가 말해주듯, 실제로 그는 자기의 텍스트를 ‘직조’한 것이며, 그가 보여준 재능은 전통 모델의 답습을 넘어선다. 비록 어릴 적 그가 들은 민담 일부가 ‘씨실’과 ‘잉앗실’, 천의 ‘빛깔’로 남아, 할머니와 그리오가 『옛이야기』에서 익숙한 요소들을 ‘알아볼 수’ 있겠지만, ‘파뉴’는 어디까지나 그의 것이다. 그가 걸으려는 작가의 역할을 부인하면서도, 책 표지에 자기 이름을 기입하고 두 딸에게 헌사를 붙이고 텍스트에 주석을 단 것은 스스로 『옛

40) “Dans la trame solide de ses contes et de ses sentences, me servant de ses lices sans bavures, j’ai voulu, tisserand malhabile, avec une navette hésitante, confectionner quelques bandes pour coudre un pagne sur lequel grand-mère, si elle revenait, aurait retrouvé le coton qu’elle fila la première; et où Amadou Koumba reconnaîtra, beaucoup moins vifs sans doute, les coloris des belles étoffes qu’il tissa pour moi naguère.” (<Introduction>, p. 12)

이야기』의 주인임을 표명하는 것이다. 아마두 쿵바는 책의 ‘주인’이 아닌 ‘주인공’이고, 그의 이야기는 작가가 짜놓은 이야기 틀 속에 삽입된 인용문일 뿐이다.

디오프가 월로프 구전 민담을 프랑스어 문학 텍스트로 바꾸는 과정에서 행한 작업은 두 가지로 요약된다. 하나는 구술성을 문자 텍스트 안에서 껴안는 일이고, 다른 하나는 월로프 족의 세계를 프랑스어로 표현해내는 일이다. 그것은 서구 근대 문학의 형식 안에 ‘아프리카의 혼’을 담아내는 일이기도 하다. 그는 전통 민담의 형식을 해체하고 그때까지 보지 못한 새로운 방식으로 구술성을 창조해내며 이야기를 가공한다.

관점에 따라서는 『옛이야기』가 전통 민담과 단편 소설의 중간에서 그 어느 편에도 충실하지 못한 것으로 보일 수 있다. 이야기판의 매력을 제대로 전달하지도 못하고, 그렇다고 소설의 형식과 내용을 완벽히 갖추지 못한 것일 수 있다. 실제로 평론가 삼바 디오프는 비라고 디오프가 말과 글의 간섭 문제를 ‘부분적으로밖에’ 해결하지 못했다고 평했다.⁴¹⁾ 평론가의 말처럼 디오프의 시도가 완벽한 성공은 아니지만, 구술 전통의 뿌리에서 아프리카적 소설의 가능성을 실험한 그의 노력이 나름의 열매를 맺었다는 것, 그래서 아프리카 민담에 관한 관심을 불러일으키는 데 성공했다⁴²⁾는 것만큼은 안전하게 말할 수 있다. 그 시도의 과정은 개별 텍스트의 이야기이기도 하면서 서구로부터 수입된 형식과 아프리카 고유 전통의 혼합을 통해 아프리카 근대 문학이 뿌리를 내려가는 과정이기도 하다. 여러 의미

41) “[il] ne résout pas, en totalité, la complexité qui est inhérente aux interférences entre l’oral et l’écrit.” (Samba Diop, *Oralité africaine : Entre esthétique et poétique*, Paris : L’Harmattan, 2011, p. 18.)

42) “Diop and Dadié have moved the African folktale beyond the narrow confines of the specialist’s interest into the vast domain open to students of literature and to the general reading public. The literary skill with which the two authors accomplished the blending of the oral and written traditions has enabled students of literature to take a legitimate interest in the African folktale.” (Marie Sherrod Tollerson, *Mythology and Cosmology in the Narratives of Bernard Dadié & Birago Diop : A Structural Approach*, Washington DC : Three Continents Press, 1984, p. 115)

에서 『옛이야기』는 아프리카 근대와 전통의 교차로, 구술과 기술의 접합점에 서 있는 작품이라 할 수 있다.

참고문헌

1. 비라고 디오프의 작품

- Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris : Fasquelle, 1947 ;
Paris : Présence africaine, 1961.
_____, *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris : Présence
Africaine, 1958.

2. 연구서

- Aron, Paul (et al.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002.
Azarian, Viviane, <Double démarche individuelle et collective dans
l'écriture de Birago Diop : mise en parallèle des *Contes
d'Amadou Koumba* et des Mémoires>, in *Francophonía*, 15,
2006, pp. 53-70.
Chevrier, Jacques, <Roman et société en Afrique Noire>, in *Production
littéraire et situations de contacts interethniques*, Nice :
Université de Nice, 1974, pp. 158-168.
Copans, Jean & Couty, Philippe, *Contes wolof du Baol*, Paris : Union
générale d'éditions, 1976.
Dérivé, Jean, <Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples
chez Bernard Dadié et Birago Diop>, *Semen*, n° 18, 2004, mis
en ligne le 29 avril 2007, consulté le 7 octobre 2022. URL :
<http://journals.openedition.org/semen/222>
Diop, Samba, *Oralité africaine : Entre esthétique et poétique*, Paris :
L'Harmattan, 2011.
Gay-Para, Praline, <Le répertoire du conteur>, in G. Calame-Griaule
(dir.), *Le renouveau du conte, The Revival of Storytelling*, Paris :
CNRS, 1991, pp. 115-122.

- Kane, Mohamadou, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar : NEA, 1981.
- _____, *Roman africain et traditions*, Dakar : NEA, 1982.
- Kesteloot, Lilyan & M'Bodj, Cherif (éd.), *Contes et mythes wolof*, Dakar : NEA, 1983.
- Lebrun, Monique, <Pour une exploration du conte africain en classe>, *Québec français*, 92, 1994, pp. 43-45.
- Mouralis, Bernard, *Les Contes d'Amadou Koumba : Birago Diop*, Paris : Bertrand-Lacoste, 1991.
- _____, <Mongo Beti, le savoir et la fiction>, *Présence francophone*, n° 42, 1993, pp. 25-38.
- Nyembwe, Tshikumambila, <From Folktale to Short Story>, in A. S. Gérard (ed.), *European-language Writing in Sub-Saharan Africa*, Amsterdam : John Benjamins, 1986, pp. 475-489.
- Okpewho, Isidore, *African Oral Literature : Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington : Indiana University Press, 1992.
- Semujanga, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- Senghor, Léopold Sédar, <Préface>, in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris : Présence Africaine, 1958.
- Simonsen, Michele, *Le Conte populaire*, Paris : PUF, 1984.
- Tollerson, Marie Sherrod, *Mythology and Cosmology in the Narratives of Bernard Dadié & Birago Diop : A Structural Approach*, Washington DC : Three Continents Press, 1984.
- 선영아, 「비라고 디오편의 ‘아마두 쿵바의 이야기들 *Les Contes d'Amadou Koumba*’에 대한 한 연구 : 이야기와 소설의 중간지점」, 『프랑스문화예술연구』, 71, 2020, pp. 74-97.

Résumé

“Dit Amadou Koumba” : l’oralité et l’écriture dans *Les Contes d’Amadou Koumba*

SEON Yeonga
(Université Nationale Ouverte de Corée)

Cet article se propose de retracer le travail de réécriture chez Birago Diop. En intitulant son recueil *les Contes d’Amadou Koumba*, l’auteur semble s’effacer derrière le griot Amadou Koumba à qui il attribue le statut d’auteur : Diop nous dit avoir recueilli les contes racontés par Amadou Koumba.

Force est de constater que, malgré cette fausse modestie, Diop n’est pas un simple scribe qui s’est contenté de transcrire et de traduire en français les récits de Koumba, mais il est à considérer comme le véritable auteur des textes qu’il a publiés.

En effet, Diop a bien compris que l’écrit n’obéit pas aux mêmes lois que l’oral. Le passage de l’oral à l’écrit impose aux contes une transformation profonde tant sur le plan formel que structural. On voit bien que les contes écrits par Diop diffèrent sensiblement des versions orales : il a ‘tissé’ ses propres contes. On y décèle plusieurs procédés, plusieurs stratégies d’écriture consistant à habiller le conte oral africain selon des normes littéraires de l’écriture occidentale : absence de formules traditionnelles d’ouverture et de clôture qui définissent habituellement le conte traditionnel, emploi de plusieurs types de structures, complexité du système narratif, etc. Ce travail de réécriture que propose Diop permet de réfléchir sur les rapports qu’entretiennent

la tradition orale et l'écriture moderne en Afrique.

Mots-clés : Birago Diop, oralité, conte, écriture

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

19세기 프랑스의 주요 저서에 나타난 압생트 술의 묘사와 압생트가 공중 보건에 끼친 영향 연구*

이홍
(인하대학교 교수)

국문요약

요리 전문가들은 19세기를 프랑스 요리의 기초와 원칙이 확립되고 보급이 이루어진 중요한 시기로 간주한다. 이러한 프랑스 요리의 성공과 함께 발효주와 증류주 역시 큰 인기를 얻었는데, 특히 압생트 술은 당시 가장 많이 소비되었다. 이러한 결과로 알콜 중독자들이 증가하면서 알콜과 압생트 술에 대한 대중적 열풍은 곧 공중 보건을 위협하기 시작했다.

본 논문 「프랑스 19세기 저서에 나타난 압생트 술과 그것이 건강에 미치는 해로운 영향」에서는 먼저 19세기의 문학 작품과 논문, 학술 보고서와 같은 다양한 텍스트를 분석하여 프랑스에서 압생트 술이 보급된 이유를 추적할 것이다. 그리고 궁극적으로 압생트의 대중적 소비가 공중 보건에 끼친 해로운 영향을 밝히고자한다. 이 연구를 통해 압생트 술의 금지를 합법화 시킨 압생트의 독성 논란에 대한 이해가 가능하며 또한 이 술의 소비를 다시 부활시키려 했던 의학적 근거에 관한 심층적인 이해가 가능하다는 점에서도 유의미한 연구가 될 것이다.

주제어 : 압생트 술, 리코르 술, 알코올 중독, 간질, 광기

* 이 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음.

|| 목 차 ||

1. Introduction
2. L'image négative de l'absinthe dans les textes littéraires du 19e siècle
3. La gravité des effets de l'absinthe sur l'organisme
4. Les troubles mentaux et psychiques
5. Les arguments en faveur d'une réhabilitation de l'absinthe
6. Conclusion

1. Introduction

Le 19e siècle est généralement considéré par les spécialistes culinaires comme une période essentielle et fondamentale dans la mise en place et la diffusion des fondements et des principes de la gastronomie française, théories qui seront considérées comme des modèles et suivies partout dans le monde.¹⁾ Outre la publication et la diffusion de traités, manuels et livres de recettes, la critique gastronomique apparaît également à la même époque, représentée notamment par Alexandre Balthazar Grimod de la Reynière.²⁾ Si la gastronomie fut d'abord

1) Le 19e siècle est souvent qualifié d'“Age d'Or” de la gastronomie française. Cf. Jean-Pierre Poulain, Edmond Neirinck, *Histoire de la cuisine et des cuisiniers, Techniques culinaires et pratiques de table, en France, du Moyen-Âge à nos jours*, Éditions LT Jacques Lanore, Paris, 2004.

considérée comme un art représentatif d’une “esthétique du goût”, il faut noter les activités d’ordre plus académiques de Jean Anthelme Brillat-Savarin qui présenta la gastronomie comme une science à part entière dans son ouvrage publié en 1834 et de Joseph Favre qui ouvrit une Académie de Cuisine en 1888.³⁾ Parallèlement au succès croissant d’une cuisine française de qualité souvent recherchée dans de nouveaux restaurants, Didier Nourrisson évoque une “nouvelle économie de l’alimentation” développée parallèlement dans le secteur des boissons alcoolisées fermentées et distillées.⁴⁾ Ce véritable engouement pour les boissons alcoolisées entraîna cependant de nombreux abus caractérisés par une consommation excessive source de nombreux troubles physiques et mentaux.⁵⁾ Ces symptômes typiques d’un alcoolisme sévère touchèrent toutes les couches de la population, la boisson généralement

-
- 2) Cf. Grimod de la Reynière, Alexandre-Balthazar, *Almanach des gourmands, servant de guide dans les moyens de faire excellente chère*, Maradan, Paris, 1804.
 - 3) Brillat-Savarin, Jean-Anthelme, *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante*, 4e édition, tome 1, Just Tessier, Paris, 1834. Il faut noter que Jean Vitaux considère Brillat-Savarin comme un “théoricien de la gastronomie”. Cf. Vitaux, Jean, *Le dessous des plats*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013, pp. 137-140. Sur ce sujet de la dualité art-science, on peut citer ici Karim Becker pour qui la gastronomie représente la “double consécration d’un art et d’une science”. Cf. Backer, Karim, *Gastronomie et littérature en France au XIXe siècle*, Éditions Paradigme, Orléans, 2017, p. 15. Julia Csergo réfère la cuisine à un 9e art qui serait apparu dès la fin du 19e siècle. Cf. <L’art culinaire ou l’insaisissable beauté d’un art qui se dérobe> de Julia Csergo, Société et Représentations, n° 34, automne 2012, pp. 13-36.
 - 4) Nourrisson, Didier, *La palette des nouvelles boissons* in Didier Nourrisson, *Crues et cuites. Histoire du buveur*, Perrin, 2013, p. 114..
 - 5) Pour illustrer cette véritable ferveur pour les boissons alcoolisées, Didier Nourrisson cite Brillat-Savarin pour qui l’alcool est une “nouvelle source de jouissances” au point de le considérer comme le “monarque des liquides”. Cf. Brillat-Savarin, Jean-Anthelme, op. cit., p. 261. On peut aussi citer ici Marie-Claire Delahaye pour qui, “Au 19e siècle, l’art de vivre passait par l’absinthe”. Cf. <Grandeur et décadence de la fée verte> de Marie-Claude Delahaye, Histoire, économie et société, Année 1988 7-4 pp. 475-489; p. 1.

incriminée étant l'absinthe, alcool très populaire mais également toxique au point d'avoir été qualifiée par la communauté scientifique de “poison” pour l'organisme.⁶⁾

L'objectif de cette recherche est d'analyser les différents ouvrages spécialisés publiés en France au 19^e siècle pour décrire et dénoncer les effets néfastes de la consommation de plus en plus répandue de cette liqueur sur l'organisme. Plus particulièrement, nous essaierons de préciser comment le niveau de toxicité et les dangers de l'absinthe ont été présentés dans ces textes publiés pour décourager les buveurs chroniques. Nous examinerons ainsi d'abord les textes littéraires du 19^e siècle pour voir comment les auteurs qui se sont intéressés à l'absinthe ont décrit les buveurs et les effets secondaires qui pouvaient se manifester sur eux. Nous analyserons ensuite les rapports officiels, rédigés par des chercheurs et médecins, consacrés à la question des dangers que pouvaient représenter cette boisson alcoolisée pour la santé dans le but de retrouver et mieux comprendre les motifs scientifiques et médicaux qui ont amené la légalisation de sa prohibition. Nous ferons ici une distinction entre les textes dans lesquels les auteurs insistent sur la toxicité de l'absinthe et ses méfaits et ceux où les symptômes relevés sur des buveurs chroniques sont décrits de manière plus méthodique. Nous terminerons cette recherche en faisant un bilan des textes dans lesquels les auteurs citent au contraire quelques bienfaits de l'absinthe sur la santé, arguments qui ont peut être favorisé sa réhabilitation.

6) Considéré surtout comme un précurseurs de la psychiatrie française, le docteur Valentin Magnan a évoqué un “poison qui a pu passer dans la circulation”. Cf. Magnan, Valentin, *Étude expérimentale et clinique sur l'alcoolisme, alcool et absinthe, épilepsie absinthique*, Typographie de Renou et Maulde, Paris, 1871, p. 24.

2. L'image négative de l'absinthe dans les textes littéraires du 19e siècle

Si de nombreux écrivains du 19e siècle, en particulier des poètes, notamment Paul Verlaine et Arthur Rimbaud, étaient connus pour être des amateurs invétérés d'absinthe, d'autres ont dénoncé les dangers et les méfaits sur l'organisme de cet alcool souvent qualifié de “fée verte” dans des publications de cette époque.⁷⁾

Charles Monselet rappelle d'abord que l'absinthe s'est popularisée, notamment à Paris dans le quartier affairé des grands boulevards, à un point tel que les consommateurs se réunissaient dans des cafés bondés dès 16 heures pour déguster cette liqueur à des tables regroupant trois à quatre personnes, avant de la qualifier de manière catégorique de “fléau moderne” dont l'influence néfaste aurait fait l'objet de deux chapitres dans l'Apocalypse.⁸⁾ Souvent surnommé le “roi des gastronomes”, Charles Monselet évoque aussi, dans son ouvrage, *Gastronomie, récits de table*, le séjour d'Alexandre Dumas à La-Varenne-Saint-Maur, où il aurait fait la cuisine pendant six mois, entre 1859 et 1860, pour le vaudevilliste Armand Montjoye. Ce dernier était justement un grand amateur d'absinthe. Ici aussi, Charles Monselet

7) José-Luis Diaz qualifie les poètes de “chantres de la fureur dionysiaque” qui avaient besoin de se plonger dans un état d'ivresse pour stimuler leur inspiration. Cf. <L'ivresse des poètes> de José-Luis Diaz, Bibliothèque Nationale de France, Revue de la BNF, 2016/2 n° 53, pp. 102 à 113. Si l'absinthe a souvent été appelée “fée verte”, Eva Voldřichová Beránková précise que d'autres appellations ont été utilisées telles que “nymphe verte” ou “dame verte”, sans doute pour évoquer le caractère envoûtant de cette liqueur. Cf. <Les Rêves de la Fée Verte : L'absinthe dans les romans de la deuxième moitié du XIXe siècle> d'Eva Voldřichová Beránková, Ostium, Revue des sciences humaines, n° 12, 2016, p. 174.

8) Cf. Monselet, Charles, *Gastronomie, récits de table*, Charpentier et Cie, Paris, 1874, p. 2.

est sans équivoque, qualifiant la liqueur de véritable “poison”:

“Montjoye arrivait tous les jours régulièrement chez Alexandre Dumas: il s’asseyait à une table, devant un verre rempli jusqu’aux bords des larmes empoisonnées de la Muse verte...”⁹⁾

Dénonçant les méfaits et les dangers d’une consommation excessive et trop régulière de cette boisson qu’il désignait sous l’expression très explicite d’“horrible absinthe”, Charles Monselet déclare souhaiter des campagnes d’information, sous forme de sermons ou d’affiches placardées dans les rues, destinées à toutes les catégories sociales et professionnelles, pour mettre en garde contre ce véritable “empoisonnement public”.¹⁰⁾

Connu pour être un fin gastronome, Alexandre Dumas, décrit par Charles Monselet, comme un auteur “partageant son temps entre la littérature et la cuisine” rappelle d’abord, dans son dictionnaire de cuisine, les ravages de l’absinthe sur les militaires et les poètes.¹¹⁾ L’auteur des *Trois Mousquetaires* est clair et dénonce de manière formelle la véritable hécatombe dont a souffert l’armée française en Afrique dans les termes suivants:

“... il n’y a pas un chirurgien de régiment qui ne nous dise que l’absinthe a tué plus de Français en Afrique que la flitta, le yatagan ou le fusil des Arabes.”¹²⁾

9) Monselet, Charles, op. cit., p. 286.

10) Monselet, Charles, op. cit., p. 344.

11) Monselet, Charles, op. cit., p. 285.

12) Dumas, Alexandre, *Le grand dictionnaire de cuisine*, édition numérique (Pitbook.com), texte de 1873, pp. 157-158. Marie-Claude Delahaye précise que l’absinthe aurait été consommée par les militaires français dans les années 1830 au cours de leurs campagnes coloniales pour ses vertus supposées curatives en cas de fièvre ou de dysenterie. Cf. Marie-Claude Delahaye, op. cit., p. 476.

Alexandre Dumas évoque également les ravages de l'absinthe sur les poètes, s'attardant en termes humoristiques sur le cas d'Alfred de Musset qu'il considérait comme "le plus grand poète, après Hugo et Lamartine", incapable d'assister régulièrement aux séances de l'Académie française pour avoir abusé de cette liqueur. Le dialogue suivant entre académiciens agrémenté d'un jeu de mots sur l'absentéisme et l'absinthe est représentatif de la situation:

"-En vérité, dit un jour à M. Villemain un des quarante, ne trouvez-vous point qu'Alfred de Musset s'absente un peu trop?

"-Vous voulez dire s'absinthe un peu trop."¹³⁾

Il faut aussi citer ici *L'Assommoir* d'Émile Zola, roman dans lequel les rapports des personnages principaux, en particulier le père Coupeau, avec l'alcool et l'absinthe sont décrits de manière graduelle, l'alcoolisme étant considéré comme une sorte de fatalité dans le monde ouvrier, les travailleurs se mettant généralement à boire pour oublier leur condition difficile et leurs déboires. Le cas du père Coupeau est caractéristique à cet égard: prudent et réticent au départ, il "ne comprenait pas qu'on pût avaler de pleins verres d'eau-de-vie" et considérait notamment l'absinthe comme une "cochonnerie".¹⁴⁾ C'est à la suite d'un grave accident, qu'il fut contraint de considérer l'alcool comme un réconfortant lui permettant d'oublier sa place défavorisée dans la société et ses souffrances physiques. Il lui arrivait même d'abuser de boissons alcoolisées sans s'en formaliser, l'enivrement étant devenu une habitude:

13) Dumas, Alexandre, op. cit., p. 159.

14) Zola, Émile, *L'Assommoir*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, édition numérique, p. 84.

“Coupeau souffrait encore de sa jambe ... il était bien forcé de faire comme les autres ... D’ailleurs, ça ne tirait pas à conséquence ; s’il rentrait éméché, il se couchait, et deux heures après il n’y paraissait plus. »¹⁵⁾

Malgré sa popularité auprès d’écrivains français du 19e siècle, notamment des poètes qui expliquaient leurs tendances alcooliques par un besoin de se plonger dans un état d’ivresse pour stimuler leur inspiration, la plupart des auteurs de la même époque ont donc dénoncé les dangers de l’absinthe, liqueur par exemple qualifiée de “poison” par Charles Monselet et tenue pour être directement responsable de la mort de nombreux militaires français qui en avaient abusé au cours des campagnes coloniales des années 1830 par Alexandre Dumas. Cette image négative de la “fée verte” pouvait cependant être nuancée, comme le fit Émile Zola pour qui l’absinthe était au contraire absorbée comme une sorte de remède anesthésiant par les classes modestes et ouvrières pour oublier momentanément les difficultés de leurs conditions. Nous analyserons à la partie suivante comment les scientifiques et médecins ont dénoncé l’absinthe et mis en garde les populations contre les dangers d’une consommation excessive de cette liqueur.

3. La gravité des effets de l’absinthe sur l’organisme

D’une manière générale, l’absinthe, d’abord considérée scientifiquement en tant que plante, est considérée par de nombreux auteurs du 19e siècle comme dangereuse pour l’organisme en raison des effets particulièrement graves qu’elle peut provoquer. Psychiatre français

15) Zola, Émile, op. cit., p. 262.

auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'alcoolisme, Valentin Magnan évoque des symptômes qui se manifestent chaque fois que l'absinthe est absorbée, qualifiant la substance incriminée de "poison", en précisant que ses effets peuvent varier, aussi bien en termes de durée que d'intensité, en fonction des doses absorbées.

“Toutes les fois que l'essence d'absinthe est absorbée, on voit se dérouler des phénomènes dont la durée et l'intensité sont en raison directe de la dose du poison qui a pu passer dans la circulation”.¹⁶⁾

Quand l'absinthe est plus explicitement examinée en tant qu'alcool, les symptômes remarqués auprès des buveurs qui en abusent sont décrits de manière particulièrement grave, voire funeste, la liqueur étant tenue responsable de nombreux cas d'épilepsie et d'apoplexie. Henri Duval, qui qualifie lui aussi l'absinthe de "poison végétal", lui attribue d'abord, d'un point de vue médical, des symptômes très variés et pouvant se manifester aussi bien légèrement, par exemple sous forme de migraines, d'assoupissements fréquents, que plus sévèrement, dans le cas de "saignements de nez" ou d'"éblouissements", ou encore de manière plus inattendue, l'auteur citant des manifestations d'"hémorroïdes". Si ces diagnostics ne semblent pas particulièrement alarmants, le dernier est plus grave, l'auteur semblant vouloir attirer l'attention sur les dangers néfastes de la consommation d'absinthe: "... il est la cause première de toutes les apoplexies foudroyantes". Henri Duval s'inquiète particulièrement du fait que malgré ses méfaits prouvés et vérifiés sur l'organisme, l'absinthe est une liqueur très recherchée, vendue et

16) Magnan, Valentin, *Étude expérimentale et clinique sur l'alcoolisme, alcool et absinthe, épilepsie absinthique*, Typographie de Renou et Maulde, Paris, 1871, p. 24.

consommée en grandes quantités dans de nombreux débits de boisson.

... on en vend les produits les plus dangereux dans tous les cabarets, dans tous les cafés, dans toutes les boutiques de confiseurs, de marchands de liqueurs, distillateurs et rogomistes; sa consommation est incroyable.¹⁷⁾

Henri Lierre veut également avertir des dangers de cette boisson dont les effets graves peuvent se révéler “funestes” et toucher des buveurs habituellement robustes et sans problème de santé, en cas de consommation excessive. L’auteur insiste aussi sur le fait que la communauté scientifique et intellectuelle s’alarme de cette situation et de ses conséquences qui pourraient se révéler critique pour l’ensemble de la population, en particulier masculine.

“Cet usage a produit des effets si funestes que les médecins, les amis de l’humanité, et même les moralistes ont fini par s’en effrayer”.¹⁸⁾

Médecin et membre de l’Académie de médecine de Paris, Paul Jolly insiste sur l’état épileptique qui peut se manifester après avoir consommé de la liqueur d’absinthe, le scientifique soulignant également le fait que ces effets indésirables et particulièrement dangereux ne sont pas provoqués par les autres alcools. C’est donc uniquement l’absinthe qui peut provoquer des crises d’épilepsie, d’intensité variable, en cas de consommation importante.

17) Cardelli, P., *Nouveau manuel complet des gourmands, ou L’art de faire les honneurs de sa table*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris, 1842. p. 96. Henri Duval (1783-1854) écrit de nombreux ouvrages consacrés à la gastronomie sous le pseudonyme P. Cardelli.

18) Lierre, Henri, *La question de l’absinthe*, Imprimerie Vallée, Paris, 1867, p. 10.

“La liqueur d’absinthe... est douée de la propriété toute spéciale de donner lieu à des secousses convulsives et épileptiques.¹⁹⁾

Autre scientifique français qui a voulu avertir des dangers de l’absinthe en insistant sur les risques de crises épileptiques que cette liqueur pouvait provoquer chez les buveurs réguliers, le neurologue et neurophysiologiste Jean-Vincent-Baptiste Laborde converge avec l’avis de Paul Jolly sur le fait que seule l’absinthe, considérée sans équivoque comme la liqueur “la plus toxique et la plus dangereuse” et comme un “poison violent” pouvait provoquer de véritables “attaques” épileptiques.

“Elle seule est capable de produire l’attaque épileptique, vraie, systématisée...”²⁰⁾

Le docteur Victor Anselmier s’est également penché sur les effets négatifs de l’absinthe dans son ouvrage dont le titre, “De l’empoisonnement par l’absinthe” indique très clairement la nature des conclusions: l’absinthe, qualifiée de “liqueur “pernicieuse” a provoqué de nombreux “ravages” chez des malades atteints de symptômes graves comme “la paralysie des membres inférieurs, la perte de la vue ou de l’ouïe”. Le scientifique n’évoque pas de crises épileptiques mais insiste plutôt sur un des aspects les plus néfastes provoqué par une consommation régulière et importante de la liqueur: les troubles nerveux et mentaux. Le médecin français cite un “affaiblissement des facultés de

19) Jolly, Paul, *Le tabac et l’absinthe: leur influence sur la santé publique, sur l’ordre moral et social*, Baillière, Paris, 1875, pp. 178-179.

20) Laborde, Jean-Baptiste-Vincent, *Rapport sur l’étude physiologique de la liqueur d’absinthe*, Masson, Paris, 1889, p. 287.

l'intelligence", symptôme pouvant s'aggraver pour atteindre, dans le pire des cas, un niveau irrémédiable de démence.

... c'est le tremblement, la paralysie des membres inférieurs, la perte de la vue ou de l'ouïe, l'affaiblissement des facultés de l'intelligence, l'idiotie et la folie...²¹⁾

Ces troubles neurologiques sont particulièrement graves et Victor Anselmier se montre catégorique à cet égard, empruntant un ton se voulant volontairement extrêmement alarmiste puisqu'il affirme que "la mort peut survenir pendant les accès de l'empoisonnement absinthique".²²⁾

Ce ton alarmant et inquiétant fut repris par Octave Féré et Jules Cauvain, écrivains qui voulurent eux aussi mettre en garde contre les effets qui pouvaient se révéler dévastateurs pour la santé corporelle et les facultés intellectuelles d'une consommation d'absinthe abusive en des termes durs et violents, la boisson étant qualifiée de "poison" et de "corrosif destructeur", au point de paraître excessifs, un "fléau menaçant l'humanité" étant évoqué.²³⁾

Comme les écrivains du 19^e siècle, les médecins et chercheurs français de la même époque ont dénoncé les dangers de l'absinthe, non plus en termes subjectifs exprimés dans des textes littéraires mais dans des argumentations rationnelles et méthodiques présentées par des chercheurs et médecins dans différents rapports et articles de recherches. Les conclusions des scientifiques qui se sont intéressés à la question de

21) Anselmier, Victor, *De l'empoisonnement par l'absinthe*, Imprimerie de J. Claye, Paris, 1862, pp. 7-8.

22) Anselmier, Victor, op. cit., p. 21.

23) Féré, Octave, Cauvain, Jules, *Les buveurs d'absinthe*, Librairie Centrale, Paris, 1865, p. 7.

la nocivité de l'absinthe sont sans équivoque et particulièrement alarmistes, la liqueur n'étant plus simplement qualifiée de "poison" mais de "poison violent" pouvant provoquer la mort. La liqueur provoquerait des effets particulièrement graves sur l'organisme, en particulier des crises d'épilepsie, symptômes relevés par plusieurs médecins, les docteurs Paul Jolly et Jean-Vincent-Baptiste Laborde insistant sur le fait que l'absinthe devait être considérée comme le seul alcool pouvant provoquer ces désordres neurologiques. Nous verrons plus en détails, à la prochaine partie, la nature des troubles mentaux et psychiques qui se manifestaient donc chez les buveurs d'absinthe.

4. Les troubles mentaux et psychiques

Les symptômes les plus graves cités par les chercheurs et scientifiques du 19^e qui ont effectué des études sur l'absinthe sont donc d'abord et surtout les crises épileptiques. Nous aborderons maintenant plus en profondeur la question des troubles mentaux et psychiques qui pouvaient se manifester auprès des buveurs réguliers et s'aggraver pour les amener à un véritable niveau de démence, comme le remarque Victor Anselmier dans son ouvrage.²⁴⁾

Jean-Pierre Luauté rappelle que ces méfaits négatifs de l'absinthe sur les capacités intellectuelles des consommateurs ont donné à la liqueur la réputation d'être un "alcool qui rend fou", phénomène dangereux qui aurait motivé son interdiction. L'auteur cite Paul Sérieux pour qui le docteur Valentin Magnan, spécialiste des maladies mentales, aurait démontré "la grande toxicité de l'essence d'absinthe."²⁵⁾

24) Cf. Anselmier, Victor, op. cit., pp. 7-8.

25) Cf. <Toxicité neuropsychiatrique de l'absinthe. Historique, données actuelles> de Jean-Pierre Luauté, O. Saladini, Joseph Benyaya, Annales Médico-Psychologiques, revue psychiatrique, volume 163, N° 6, juillet-août 2005, pp. 497-501, p. 498.

Victor Anselmier a analysé les différentes étapes de ce qu'il a appelé de manière alarmante pour mettre en garde contre les éventuels abus dont auraient pu faire preuve les amateurs d'alcool "l'empoisonnement absinthique". Pour le scientifique français, cette intoxication, dans sa forme aiguë, se manifestait d'abord sous forme de pertes de mémoire plus ou moins graves suivant les cas: "La mémoire fait tout à coup défaut: on oublie son nom, sa propre adresse: on ne reconnaît que partiellement les personnes qui vous entourent".²⁶⁾ Victor Anselmier cite les observations des médecins aliénistes pour qui ces symptômes, considérées comme de simples troubles mentaux et nerveux au départ, peuvent s'aggraver pour produire des phénomènes de démence. L'absinthe est alors qualifiée de liqueur dangereuse pour la santé: "Cette liqueur est en effet au premier rang des boissons alcooliques à titre élevé".²⁷⁾ Il faut noter que, pour l'auteur, cette intoxication, quand elle ne concerne que des buveurs occasionnels dans une forme chronique est moins grave et ne touche que "les fonctions d'intelligence et du système musculaire".²⁸⁾

Henri Lierre rejoint Victor Anselmier sur ces deux points: la gravité des symptômes pouvant notamment conduire à la démence n'est diagnostiquée qu'après des buveurs qui abusent de l'absinthe. "Lorsque l'usage de cet excitant atteint un certain degré d'excès, il agit sur l'intelligence, et par degrés, il la stupéfie". D'autre part, les troubles mentaux observés se manifestent par étapes, suivant une progression néfaste pour l'organisme, les fonctions d'intelligence se dégradant peu à peu pour laisser place à la folie. "Il finit par altérer la raison même: il conduit à la folie..."²⁹⁾

L'auteur cite Sérieux, Paul, *Magnan, sa vie et son œuvre*, Masson, Paris, 1921.

26) Anselmier, Victor, op. cit., pp. 18-19.

27) Anselmier, Victor, op. cit., p. 10.

28) Anselmier, Victor, op. cit., p. 22.

29) Lierre, Henri, op. cit., p. 12.

Alfred Barnaud décrit de manière plus précise les phénomènes et symptômes qui peuvent se manifester chez les consommateurs d'absinthe coupables d'abus et rejoint les auteurs des études scientifiques consacrées à ce sujet: les troubles mentaux observés auprès des patients n'atteignent, dans leurs formes graves, que les buveurs habitués depuis longtemps à se livrer à des excès et ce qui n'était qu'un amoindrissement des capacités intellectuelles peut se transformer en véritable démence. L'auteur précise également qu'une prise de boisson occasionnelle mais excessive peut également provoquer des troubles graves: "Le délire chronique puise sa source dans une habitude invétérée: c'est donc un accident tardif, qui survient au bout d'un certain nombre d'années tandis que quelques jours d'abus sont capables de déterminer le délire aigu."³⁰⁾ Alfred Barnaud décrit les dangers de l'absinthe et ses méfaits sur le système nerveux en termes particulièrement inquiétants puisqu'il évoque des symptômes qui peuvent se révéler mortels: "... l'intelligence s'affaiblit graduellement et ne tarde pas à être subjuguée par la démence, qui finalement aboutit, au milieu d'accidents congestifs, à l'abrutissement le plus hideux, prologue de la mort..."³¹⁾ L'auteur apporte cependant une touche rassurante dans ses propos, affirmant que les troubles décrits pouvaient être traités, à condition que "le buveur consente à se corriger sans délai".³²⁾

Octave Feré et Jules Cauvains décrivent dans un style littéraire plus imagé les symptômes remarquables auprès des buveurs invétérés d'absinthe souvent comparés à des animaux sauvages avides de chair et de sang et se livrant à des actes de violence incontrôlés. Les auteurs évoquent ainsi des "bêtes féroces, dont ils ont les mouvements saccadés, les

30) Barnaud, Alfred *L'absinthe, considérations hygiéniques sur l'usage de cette liqueur*, Lausanne, Imprimerie L. Vincent, 1865, p. 17.,

31) Barnaud, Alfred, op. cit., p. 18.

32) Barnaud, Alfred, op. cit., p. 17.

fureurs sanguinaires”. Devenus de véritables fauves, les buveurs d’absinthe adoptent subitement un comportement agressif et dangereux pour leur entourage, menaçant même leurs propres familles. Ces “tigres lâchés au milieu de la société” seraient ainsi capables “... de frapper leur mère, leur femme ou leur enfant“. La conclusion des deux auteurs reprend celles des scientifiques: les troubles mentaux dénoncés peuvent mener les malades à la démence: “Ils finissent fous furieux ou idiots“.

Cité plus haut, Émile Zola décrit lui aussi en détails, dans un autre de ses romans, *Madeleine Féral*, les méfaits que l’absinthe peut provoquer sur l’organisme et sur l’esprit et des symptômes et manifestations proches d’un état de folie:

“... l’absinthe avait rongé sa chair et son esprit, elle agissait et parlait dans une sorte de stupeur que traversaient des ricanements nerveux, des exaltations soudaines ... ”.³³⁾

“Présenté dans ses grandes lignes par les chercheurs du 19e siècle comme un poison violent dangereux pour l’organisme et susceptible de provoquer des crises d’épilepsie, L’absinthe est décrite plus précisément maintenant comme une boisson toxique pouvant provoquer des troubles mentaux et psychiques particulièrement graves, atteindre de manière irrémédiable les facultés intellectuelles des buveurs. Si les fonctions d’intelligence peuvent être atteintes dans un premier temps, des crises aiguës de délire peuvent survenir dans des formes aggravées et se manifester sous formes de troubles du comportement habituellement remarqués chez les patients atteints de démence. Les auteurs remarquent cependant le fait que le degré de gravité de ces symptômes peut varier

33) Zola, Émile, *Madeleine Féral*, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, Paris, 1886, p. 215.

en fonction de la quantité de liqueur absorbée. Si l'absinthe et ses méfaits sur la santé furent régulièrement dénoncés par les auteurs du 19^e siècle, certains effets thérapeutiques furent également présentés, question qui fera l'objet de la partie suivante.

5. Les arguments en faveur d'une réhabilitation de l'absinthe

L'absinthe et ses dangers furent l'objet de nombreux débats et controverses qui se conclurent d'une manière définitive par le vote d'une loi, le 16 mars 1915, interdisant la production et la consommation de la liqueur incriminée et ses similaires. Si les débats avaient été animés au sein du parlement et du gouvernement, Jean-Pierre Léauté rappelle que des campagnes de presse et des affaires criminelles impliquant des buveurs d'absinthe avaient lourdement influencé l'opinion publique “convaincue de la nocivité de l'absinthe”.³⁴⁾ C'est ainsi que des expressions très alarmantes telles qu’“empoisonnement public” ou suicide national“ furent fréquemment employées pour dénoncer la consommation d'absinthe.³⁵⁾

Cependant, malgré les dénonciations de cette toxicité et ses effets secondaires pouvant provoquer des effets dévastateurs sur l'organisme et le système nerveux, certains spécialistes et auteurs du 19^e siècle avaient plutôt vu dans cette boisson des effets non pas néfastes mais au contraire bénéfiques à la santé. C'est ainsi que des vertus curatives furent prêtées à l'absinthe en tant que plante médicinale quand elle était infusée dans du vin ou de l'alcool: la mixture obtenue pouvait avoir des effets bénéfiques en cas de maux d'estomac ou de fièvre, ce qui la

34) Cf. Luauté, Jean-Pierre, *L'absinthisme : la faute du docteur Magnan*, L'évolution psychiatrique 72 (2007) pp. 515-530, p. 527.

35) Cf. Jolly, Paul, op. cit., p. 49.

faisait considérer comme un “bon stomachique propre à faciliter la digestion, un fébrifuge...”³⁶⁾

Considéré comme un précurseur dans le domaine de la critique gastronomique en France, au 19^e siècle, Alexandre Balthazar Grimod de la Reynière décrit ainsi les effets bénéfiques de l’absinthe après un repas copieux, composé entre autres de foies gras qui, même s’il s’agit d’un mets très recherché et apprécié par les gastronomes, peut se révéler lourd pour la digestion si on en consomme de trop grandes quantités:

“...et l’on en mange avec délices, sans songer comment on fera pour les digérer... Nous conseillons d’aider à leur dissolution dans l’estomac ... surtout par de bonnes libations de rhum ou d’extrait d’absinthe, de Suisse, qui sont de puissants digestifs...”³⁷⁾

Outre ces vertus curatives et thérapeutiques, en particulier sur l’estomac, l’absinthe posséderait également, suivant plusieurs auteurs, des propriétés énergétiques. Il est intéressant de noter ici que, d’après Alfred Barnaud, ces effets fortifiants étaient très anciens puisque connus depuis l’Antiquité, l’auteur rappelant que les Grecs et les Romains considéraient l’absinthe comme “l’emblème de la santé”. Utilisée et prescrite comme un “médicament excitant”, l’absinthe, plus particulièrement ses feuilles et ses tiges fleuries agissait comme un produit tonique et stimulant. Alfred Barnaud remarque cependant quelques contre-indications, notamment des “effets narcotiques” susceptibles de provoquer des nausées, des vertiges ou des

36) Cardelli, P., Lionnet-Clémendot, J-S., De Fontenelle, Julia, *Nouveau Manuel Complet du Limonadier, du Glacier, du Chocolatier et du Confiseur*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1845, p. 2.

37) Grimod de La Reynière, Alexandre-Balthazar-Laurent, *Manuel des amphitryons: contenant un traité de la dissection des viandes à table, la nomenclature des menus les plus nouveaux pour chaque saison, et des élémens de politesse gourmande*, Capelle et Renand, Paris, 1808. pp. 212-213.

étourdissements.³⁸⁾ Ferdinand Moreau rejoint Alfred Barnaud dans ses conclusions sur les qualités énergétiques de l'absinthe tout en lui attribuant des "propriétés toxiques". L'auteur ajoute également une explication intéressante et paraissant logique sur les contre-indications de l'absinthe; les effets narcotiques, les nausées et les vertiges seraient provoqués par une consommation trop importante d'absinthe en tant que liqueur et devraient être considérés comme de simples symptômes d'enivrement et d'intoxication alcoolique sérieuse.³⁹⁾ Henri Lierre résume en quelques mots ces propriétés bénéfiques de l'absinthe quand il évoque une boisson "tonique et stimulante" prescrite par les médecins pour traiter les troubles gastriques et les fièvres intermittentes.⁴⁰⁾

Ces propriétés énergétiques de l'absinthe étaient cependant très connues, même si elles ne faisaient pas oublier les méfaits et les effets secondaires que cette liqueur pouvaient provoquer sur l'organisme des buveurs réguliers. Nous citerons ici Guy de Maupassant, dans sa nouvelle *Le Masque*, qui évoque justement le cas d'un vieillard qui semble retrouver des forces et de l'énergie quand il consomme quelques verres d'absinthe, tout en perdant ses facultés mentales.

"... il n'a pas dîné pour être souple, et puis il a bu deux vertes, pour se donner de l'agitation. La verte, voyez-vous, ça lui r'fait des jambes, mais ça lui coupe les idées et les paroles."⁴¹⁾

38) Cf. Barnaud, Alfred, op. cit., pp. 6-7. L'auteur rappelle les qualités thérapeutiques citées précédemment de l'absinthe qui pouvait agir efficacement comme remède stomacal et fébrifuge.

39) Cf. Moreau, J. M. Ferdinand, *De la liqueur d'absinthe et de ses effets*, F. Savy, Paris, 1863, p. 12.

40) Henri Lierre, op. cit., p. 21.

41) De Maupassant, Guy *Le Masque*, ebook, Auto-Édition, 2015, p. 8. D'abord publiée dans *L'Écho de Paris*, en mai 1889, cette nouvelle fait partie d'une série de récits consacrés au thème du vieillissement.,

D'après plusieurs auteurs du 19^e siècle, notamment des spécialistes de gastronomie comme Alexandre Balthazar Grimod de la Reynière, l'absinthe possédait donc également des propriétés médicinales et médicamenteuses notamment en cas de troubles digestifs ou de douleurs stomacales et était connue pour ses qualités énergisantes. Ces effets thérapeutiques vérifiés et présentés favorablement par des chercheurs et médecins paraissaient cependant trop insignifiants pour faire opposition à la réputation trop sulfureuse de l'absinthe généralement présentée dans les textes aussi bien littéraires que scientifiques comme un poison particulièrement toxique pouvant provoquer des symptômes graves comme des crises d'épilepsie et frapper les patients de démence.

6. Conclusion.

Le but de cette recherche était d'analyser les contenus des textes publiés au 19^e siècle consacrés aux dangers que pouvait représenter une consommation trop régulière et excessive d'absinthe, liqueur pourtant très populaire dans les milieux littéraires. D'après les résultats de notre étude, il apparaît clairement que la majorité des auteurs consultés, aussi bien écrivains et romanciers que médecins et scientifiques sont d'accord sur le fait que “fée verte”, devenue très populaire en France au 19^e siècle, devait également considérée comme une boisson dangereuse pour la santé en raison des effets particulièrement graves qu'elle pouvait provoquer sur les organismes des buveurs, en particulier des crises d'épilepsie et des troubles nerveux et mentaux pouvant aller jusqu'à des cas de démence. Pour Ferdinand Moreau, l'absinthe représentait un véritable danger public, “une plaie sociale menaçant d'envahir toutes les classes de la société.”⁴²⁾ Alfred Barnaud insista sur le besoin de porter

une attention particulière sur “les propriétés nuisibles” de cette liqueur qualifiée de manière très imagée par l’auteur d’“incendiaire” et présentant des risques de dégradation physique et mentale si graves, même auprès de sujets en bonne santé, qu’une consommation excessive pouvait aller jusqu’à une mort lente mais certaine.⁴³⁾

La nature même de ces symptômes diagnostiqués chez les consommateurs invétérés de cette liqueur s’apparentant à ceux d’un alcoolisme sévère fut à l’origine, comme le remarque Marie-Claire Delahaye, d’une assertion suivant laquelle l’absinthe était le “symbole de l’alcoolisme”.⁴⁴⁾ Considérée comme la boisson principalement responsable de tous les dommages causés sur la société et la santé publique, l’absinthe fut ouvertement qualifiée de “fléau social” ou de “péril vert”, la “fée verte” devenant une “sorcière”.⁴⁵⁾ Dans une analyse particulièrement intéressante, Jean-Vincent-Baptiste Laborde utilise le terme “absinthisme” et l’assimile à “alcoolisme”, les deux étant considérés comme “les deux grands ennemis, les deux fléaux de la santé publique” auxquels il convenait de “déclarer et faire la guerre”.⁴⁶⁾ ,

Plusieurs auteurs du 19e siècle ont décrit les effets et les méfaits d’une consommation immodérée d’alcool. On peut citer ici Honoré de Balzac dépeignant les habitudes de beuverie d’Edgar Allan Poe qui buvait des quantités immodérées de boissons alcoolisées sans en apprécier le goût, comme un véritable “barbare”, au point de perdre ses facultés intellectuelles.

“... car il ne buvait pas en gourmand mais en barbare: à peine

42) Cf. Moreau, J. M. Ferdinand, *De la liqueur d’absinthe et de ses effets*, F. Savy, Paris, 1863, p. 7.

43) Cf. Barnaud, Alfred, op. cit., p. 3.

44) Cf. Delahaye, Marie-Claude, op. cit., p. 478.

45) Cf. Delahaye, Marie-Claude, op. cit., p. 479.

46) Cf. Laborde, Jean-Baptiste-Vincent, op. cit., p. 288.

l'alcool avait-il touché ses lèvres qu'il allait se planter au comptoir, et il buvait coup sur coup jusqu'à ce que son Bon Ange fût noyé, et ses facultés anéanties.⁴⁷⁾

L'opinion de Charles Baudelaire sur l'alcoolisme des auteurs littéraires est intéressante et reflète certainement les opinions de nombreux écrivains qui avaient l'habitude de s'adonner régulièrement à la boisson: cet alcoolisme que le poète qualifie d'"ivrognerie littéraire" est une habitude regrettable mais qui peut parfois s'expliquer, comme l'évoque José-Luis Diaz, déjà cité plus haut, dans la "fureur" transportant les poètes vers l'inspiration.⁴⁸⁾

"L'ivrognerie littéraire est un des phénomènes les plus communs et les plus lamentables de la vie moderne: mais peut-être y a-t-il bien des circonstances atténuantes. ⁴⁹⁾

Pour terminer, il est nécessaire de rappeler le fait que le sujet de l'opportunité d'une réhabilitation de l'absinthe, abordé dans une précédente partie sur les éventuels bienfaits de la boisson incriminée sur l'organisme, notamment certains effets thérapeutiques, fut la source de nombreux débats et controverses. Le professeur Yves Chapuis, membre de l'Académie de médecine, évoque ainsi les conflits violents qui opposèrent la Ligue Anti-alcoolique nationale et les partisans de l'absinthe. Les arguments avancés par les abolitionnistes, au cours de

47) De Balzac, Honoré, *Vautrin*, drame en cinq actes in *Théâtre de Honoré de Balzac*, tome 19, Alexandre Houssiaux éditeur, Paris, 1855, p. 91.

48) Cf. José-Luis Diaz, op. cit., p. 105. Quelques années plus tard, Guillaume Apollinaire évoquera "Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été" dans son poème *Nuit Rhénane*. Cf. Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Poésie, Gallimard, Paris, 1966.

49) Baudelaire, Charles, *Œuvres Postumes*, Société du Mercure de France, Paris, 1908, p. 219.

campagnes très actives, selon lesquels l'absinthe pouvait provoquer des crises de folie criminelle furent ainsi contestés par certains scientifiques pour qui la toxicité, en particulier neuropsychiatrique de la liqueur n'avait jamais été démontrée.⁵⁰⁾ La loi du 17 mars 1915 qui interdisait la fabrication, la vente et la consommation d'absinthe fut finalement abrogée en 2000. Pour Yves Chapuis, cette réhabilitation se justifiait, les accusations portées à son encontre n'étant généralement pas fondées, les cas d'intoxication grave ne concernant que les consommations excessives.⁵¹⁾

50) Le docteur Valentin Magnan avait joué un rôle déterminant dans cette campagne en défendant la réalité d'un absinthisme différent de l'alcoolisme. Cf. <L'absinthisme : la faute du docteur Magnan> de Jean-Pierre Luauté, L'évolution psychiatrique 72 (2007) pp. 515-530, p. 515.

51) L'auteur explique ainsi que les cas de "détérioration cérébrale" ne concernait que des consommations 10 fois supérieures à la normale. Cf. <L'absinthe réhabilitée> d'Yves Chapuis, Bulletin l'Académie Nationale de Médecine, 2013, 197, n° 2, pp. 515-521, p. 520.

Bibliographie

1. Ouvrages

- Anselmier, Victor, *De l'empoisonnement par l'absinthe*, Imprimerie de J. Claye, Paris, 1862.
- Backer, Karim, *Gastronomie et littérature en France au XIXe siècle*, Éditions Paradigme, Orléans, 2017.
- Balesta, Henri, *Absinthe et absintheurs*, Marpon, Paris, 1860.
- Barnaud, Alfred, *L'absinthe, considérations hygiéniques sur l'usage de cette liqueur*, Lausanne, Imprimerie L. Vincent, 1865.
- Brillat-Savarin, Jean-Anthelme, *Physiologie du goût, ou Méditation de gastronomie transcendante*, 4e édition, tome 1, Just Tessier, Paris, 1834.
- Cardelli, P., *Nouveau manuel complet des gourmands, ou L'art de faire les honneurs de sa table*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris, 1842.
- Cardelli, P., Lionnet-Clémandot J-S., De Fontenelle Julia, *Nouveau Manuel Complet du Limonadier, du Glacière, du Chocolatier et du Confiseur*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris, 1845.
- Grimod de La Reynière, Alexandre-Balthazar-Laurent, *Manuel des amphytrions: contenant un traité de la dissection des viandes à table, la nomenclature des menus les plus nouveaux pour chaque saison, et des élémens de politesse gourmande*, Capelle et Renand, Paris, 1808.
- Duchemin, Gérard, *Les fous de l'absinthe : anthologie*, Le Chat rouge, Frontignan, 2019.
- Féré, Octave et Cauvain, Jules, *Les buveurs d'absinthe*, Librairie

Centrale, Paris, 1865.

Jolly, Paul, *Le tabac et l'absinthe: leur influence sur la santé publique, sur l'ordre moral et social*, Baillière, Paris, 1875.

Laborde, Jean-Baptiste-Vincent, *Rapport sur l'étude physiologique de la liqueur d'absinthe*, Masson, Paris, 1889.

Lierre, Henri, *La question de l'absinthe*, Imprimerie Vallée, Paris, 1867.

Magnan, Valentin, *Étude expérimentale et clinique sur l'alcoolisme, alcool et absinthe, épilepsie absinthique*, Typographie de Renou et Maulde, Paris, 1871.

Monselet, Charles, *Gastronomie, récits de table*, Charpentier et Cie, Paris, 1874.

Moreau, J. M. Ferdinand, *De la liqueur d'absinthe et de ses effets*, F. Savy, Paris, 1863.

Nourrisson, Didier, *Crues et cultes, Histoire du buveur*, Perrin, Paris, 2013.

Sérieux, Paul, *Magnan, sa vie et son oeuvre*, Masson Paris, 1921.

Vिताux, Jean, *Le dessous des plats*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013.

2. Articles de recherche

Beránková, Eva Voldřichová, <Les Rêves de la Fée Verte : L'absinthe dans les romans de la deuxième moitié du XIXe siècle>, Ostium, Revue des sciences humaines, n° 12, 2016.

Chapuis, Yves, <L'absinthe réhabilitée>, Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine, 2013, 197, n° 2, pp. 515-521.

Csergo, Julia, <L'art culinaire ou l'insaisissable beauté d'un art qui se dérobe>, Société et Représentations, n° 34, automne 2012, pp.

13-36.

- Delahaye, Marie-Claude, <Grandeur et décadence de la fée verte>, Histoire, économie et société, Année 1988 7-4 pp. 475-489.
- Diaz, José-Luis, <L'ivresse des poètes>, Bibliothèque Nationale de France, Revue de la BNF, 2016/2 n° 53, pp. 102 à 113.
- Luauté, Jean-Pierre, Saladini, O., et Benyaya, Joseph, <Toxicité neuropsychiatrique de l'absinthe. Historique, données actuelles>, Annales Médico-Psychologiques, revue psychiatrique, volume 163, N° 6, juillet-août 2005, pp. 497-501.
- Luauté, Jean-Pierre, *L'absinthisme* : <la faute du docteur Magnan>, L'évolution psychiatrique 72 (2007) pp. 515-530.

3. Œuvres littéraires

- Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Poésie, Gallimard, Paris, 1966.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres postumes*, Société du Mercure de France, Paris, 1908.
- De Balzac, Honoré, *Vautrin*, drame en cinq actes in *Théâtre de Honoré de Balzac*, tome 19, Alexandre Houssiaux éditeur, Paris, 1855.
- De Maupassant, Guy, *Le masque*, 1889, ebook, Auto-Édition, 2015.
- Zola, Émile, *L'Assommoir*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, édition numérique.
- Zola, Émile, *Madeleine Féral*, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, Paris, 1886.

4. Dictionnaires

- Dumas, Alexandre, *Le grand dictionnaire de cuisine*, édition numérique

(Pitbook.com), texte de 1873.

Fabre, Joseph, *Dictionnaire universel de cuisine pratique et d'hygiène alimentaire*, édition de 1899, Bibliothèque Nationale de France, Hachette Livre, Paris, 2013.

Vitoux, Jean et France, Benoît, *Dictionnaire du Gastronomes*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008.

Résumé

L'absinthe et ses méfaits sur la santé dans les ouvrages spécialisés publiés en France au 19e siècle

LI Hong
(Université Inha, Professeur)

Le 19e siècle est généralement considéré par les spécialistes culinaires comme une période essentielle et fondamentale dans la mise en place et la diffusion des bases et des principes de la gastronomie française. Parallèlement au succès croissant de la cuisine française, les boissons alcoolisées fermentées et distillées sont également très recherchées, en particulier l'absinthe, alcool le plus consommé de France à cette époque. Appelée “fée verte”, cette liqueur est très recherchée par de nombreux artistes et poètes comme Degas, Toulouse-Lautrec, Baudelaire ou Verlaine. Un véritable engouement pour l'alcool et l'absinthe se développe ainsi, popularité qui devient dangereuse pour la santé publique avec l'apparition de nombreux malades atteints d'alcoolisme. Le but de cette recherche est d'analyser les différents textes publiés au 19e siècle pour décrire et dénoncer les effets néfastes de la consommation de plus en plus répandue de cette liqueur, aussi bien textes littéraires que traités et rapports scientifiques, retracer les origines de la diffusion de cette boisson en France, les motifs médicaux qui ont amené la légalisation de sa prohibition et finalement ceux qui ont favorisé sa réhabilitation.

Mots-clés : absinthe, liqueur, alcoolisme, épilepsie, folie

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

디드로의 『농아에 대한 편지』에 나타난 상형문자에 대하여

정상현
(숙명여자대학교 교수)

국문요약

디드로는 『농아에 대한 편지』에서 처음이자 마지막으로 상형문자라는 표현을 사용하였다. 그는 시, 회화, 음악 세 가지 예술 분야에서 그 상형문자적 특징을 고찰한다. 그에 따르면, 상형문자는 상상력의 발휘와 이미지 환기를 목적으로 하여, 하나의 표현으로 여러 가지 뜻을 내포하는 시적 언어로 요약할 수 있다. 디드로의 언어표현에 대한 고뇌가 담겨 있는 이 고찰은 농아의 몸 언어와 밀접한 연관이 있다. 디드로가 갈수록 정제되는 언어 문법을 넘어선 상형문자, 이런 표현이 가능하다면, ‘최상의 언어’를 『편지』에서 추구한 것은 “음성언어 이전의 표현 도구”인 상형문자와 음성언어의 실천이 불가능한 농아의 몸 언어 간의 시적 아날로지를 염두에 두었던 것이다. 움베르토 에코는 『유럽 문화 속의 이상적인 언어 탐구』에서 이미지와 몸 언어, 상형문자와 이 문자에 기초하여 만들어진 숫자를 “이상적인 언어”로 정리한 17, 18세기 사상가들의 연구를 소개하며, “이상적인 언어 탐구”를 할 때 이 유무형의 언어적 표현이 그 유연성과 독창성으로 연구자들에게 매력적인 문자로 다가온다는 사실을 확인하고 있다. 이 언어학자가 몸 언어의 다층적 층위의 생산성과 상형문자의 미적 창조성을 탐구한 디드로를 소개하지는 않았지만, 이상적인 언어를 궁구했던 이 철학자의 고뇌가 이 연구서 여기저기에 매설되어 있어, 완벽의 가능성을 내포하고 있는 이 언어의 중요성이 또다시 주목받고 있다고 하겠다.

주제어 : 상형문자, 조화, 부수적인 것, 환기력, 상상력, 몸 언어, 완벽한 언어.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 시의 상형문자
3. 회화의 상형문자
4. 음악의 상형문자
5. 결론

1. 서론

디드로는 『농아에 대한 편지 *Lettre sur les sourds et muets*』(1751)에서 처음이자 마지막으로 “상형문자 *hiéroglyphe*”라는 표현을 사용하였다. 하지만 그는 ‘신성한 새김’을 의미하는 *hiéroglyphe*가 ‘신의 말씀’을 뜻하는 이집트어를 그리스어로 번역한 어휘라는 사실에는 관심을 두지 않았다. 문자가 신성하기 때문에 신비함과 수수께끼의 의미를 지녔다거나, 계급화된 제정일치의 고대사회에서 “지배계급의 권력”을 표현하기 위한 도구 즉, “각종 명세목록, 조사자료, 교역조건, 법률” 등을 기록하고, “종교적 제의의 기능”을 수행했다는 해석¹⁾보다는 이 문자만의 수사적이고 창조적인 특성에 초점을 맞추어 그 표현의 문제에 집중하였다. 현실과 자연 현상을 표현하고 만들어내는 말의 힘을 자신의 언어체험으로 이해하여 거기에 말의 모험을 시도하려는 철학자 디드로의 고뇌가 담겨 있다고 하겠다.

그렇다고 해서 이 고뇌가 인류 최초의 단어문자에 대한 자신만의

1) Élise Pavy, <Le mythe des hiéroglyphes au XVIII^e siècle : la langue et la crypte>, *L'imaginaire des langues. Représentations de l'altérité linguistique et stylistique (XVIe-XVIIIe siècle)* Édité par Sabine Lardon, Michèle Rosellini, *Cahiers du GADGES*, Genève, Droz, juin 2019, p. 92.

명료한 정의로까지 이어지지 않는 것이다. 그 원래 내용의 의미가 모호한 것처럼 디드로 자신도 확정적이고 분명한 정의로 환원하기 어려워서 그랬을까? 상형문자는 말 그대로 사물의 이미지를 환기하여 나타내는 표현이며, 여기에는 다의적이고 중의적인 의미가 내재하여 아무나 그 뜻풀이를 할 수가 없다. 사물에 대한 지식을 체계적으로 갖추고 숙고하여 딱 꼬집어 명명하는 것이 아니라 직관적이고 즉각적인 언어적 영감에 기초하여 형상으로 표현하다 보니, 그 의미가 불확정적이고 그래서 어떤 것을 그것이게 해주는 규정성이 자리하기가 어렵다. 다시 말해, 뜻이 있을 형상은 ‘있음’이지만, 이때 지각되는 ‘있음’은 긍정이 되면서 절대적이 되지 못한 채 다른 ‘있음’의 가능성을 내포한다. 정지시켜 붙잡을 수 없는 이 있음과 그 다른 가능성의 거리가 그것을 해석하기 위한 인간의 상상력이 끼어들 틈이 될 것 같다. 이 문자에 대한 디드로의 정리도 이쯤이 된다. 이 철학자에 따르면, 상형문자는 시에 적합한 문체다.

음절 하나하나를 전부 생생하게 움직이고 그에 생명을 불어 넣어주는 정신(esprit)이 시인의 말속에 들어와야 한다. 이 정신이란 무엇인가? (...) 사물이 말해지자마자 동시에 재현되게 만드는 것이다. 즉, 이해력으로 그 사물을 포착하는 순간 영혼에 감동의 울림이 오고, 상상력으로 그 사물을 보고, 귀로 그 사물을 듣는다. 그때 언어적 표현은 사유를 힘차고 고상하게 설명하는 에너지 넘치는 용어들의 연쇄인 것만이 아니라 그 사유를 그려내는 상형문자들이 층층이 겹쳐 쌓인 직물(tissu)로 만들어 준다는 점이다. 이런 의미에서 시는 모두 상징적(emblématique)이라 말할 수 있을 것 같다.²⁾

2) Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Hermann, 1978, p. 169 ; 『듣고 말하는 사람들을 위한 농아에 대한 편지』, 드니 디드로/이충훈 옮김, 서울, 위크롬 프레스, 2015, p. 71. (이하 *Lettre*, p. ; 『편지』, p.로 약기 ; 『농아에 대한 편지』 번역문에 대해서는 경우에 따라서 옮긴이와 다른 부분이 있을 수 있음을 밝힌다.)

상형문자를 가능하게 하는 것이 “정신”의 존재인데, 이 “정신”은 시인의 감각에 닿을 수 있는 말의 혼과 같은 것이다. 다시 말해 제 에너지의 힘으로 말의 질서를 뒤흔들고 표현의 순열조합을 깨는 부정형(不定形)의 형상이 되어, 기존의 말들의 질을 바꾸고 그 대상에 대한 인식을 전복하는 말이 되게 하는 것이 곧 “정신”이라 하겠다. 이 정신의 작용으로, 문장을 구성하는 요소 하나하나의 물질성이 첨예하게 드러나서 그 하나하나에 여러 개의 사물이 조용하고, 이 사물들 사이의 관계가 솟구쳐 오른다. 그 의미가 단 하나가 아닌 여러 가지가 될 수 있다는 이 가능성에서 “tissu(피륙조직)”라는 인상이 발생한다. 이러한 의미의 중첩성으로 인하여 그 의미가 따로따로가 아닌 동시에 지각될 수 있다. 그래서 “상징적 *emblématique*”이라는 말도 추상적인 사실이나 생각, 느낌 따위를 대표성을 띤 기호나 말로 나타내는 일이라기보다는 오히려 그 사물의 참모습을 내비치는 어떤 표현의 순간이다. 말하자면 어떤 앎을 그 속에 내포하고 있는 상형문자는 “사물에 대한 지식을 갖추게 되면서 그 사물을 따로 떼내어 다룬” 문명사회에서 자연상태에 가까운 “원시적인 언어”³⁾이며, 그래서 디드로에 따르면, “아주 세련되게 다듬어진”(Lettre, 187 ; 『편지』, 100) 동시대의 프랑스어처럼 기교에 따른 언어의 “거짓 섬세함”(Lettre, 187 ; 『편지』, 100)은 발견되지 않는다. 디드로의 관점에서 “세련되게 다듬어”졌다는 것은 말의 다의성을 제거하여 세심하게 정선된 낱말이 제 세력을 얻었다는 의미이고, 그만큼 그러한 낱말들은 평범한 기호로 전락하여 주체의 상투어로 머무는 “거짓 섬세함”을 드러낼 수밖에 없다는 뜻이겠다. 최초의 단어

3) “Le mot doit être à l’image de la chose qu’il évoque : toute écriture est “hiéroglyphique” c’est-à-dire idéographique, tout mot est iconique. Il faut supposer, dans les temps anciens, une langue primitive, sorte de langue des dieux, où les mots avaient l’immédiateté des choses, et qui s’est dégradée à mesure que la pensée logique, en prenant connaissance des objets, les isolait, à mesure que l’homme se séparait de la nature, se coupait du monde, optant pour la connaissance discursive contre la connaissance intuitive et contemplative.”(Jean Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Nrf, 1971, p. 29 ; Élise Pavy, *op.cit.*, p. 93에서 재인용)

문자가 태생적으로 지닌 표현의 에너지라 할 수 있는 상형문자적 특징이 프랑스어의 거울이었으면 하는 디드로의 바람이 새겨진 생각이다. 사실 말을 다루는 이 문학가는 프랑스어의 잉여가 된 그 에너지를 다시 찾고 싶어 했지만 그것은 ‘현재’의 프랑스어에 대한 위반이었다. 디드로는 언어의 표준화, “올바른 어법”을 추구하던 프랑스어가 말의 경계를 확정 짓고 그 의미를 고정하는 고립적이고 빈곤한 언어로 전락했다고 생각했기 때문이었다. 고립적이고 빈곤하다는 것은 “한 가지 관념에 해당하는 용어는 한 가지밖에 되지 않는다”(Lettre, 187 ; 『편지』, 100) 유연하지 못하고 그 결과 소통에 한계가 있는 언어를 말한다. 디드로는 그 반대의 ‘거친’ 언어를 되찾고 싶어 했다. 이 ‘거친’ 언어는 십 육 세기의 몽테뉴와 아미요(Jacques Amyot)가 즐겨 사용했던 민중 언어, 세련된 언어의 틀을 벗어나서 실천되는 (Lettre, 187 ; 『편지』, 100) 유연하고 시적인 언어였다. 그것이 거칠고 유연하다는 것은 수사적 장치를 멀리하고 언어 규칙에 얽매이지 않아, 그 직관의 적용과 표현을 자연스럽게 거침없이 실천하여 작품이 규격화된 생산품이 아닌 글쓴이의 사유가 이곳저곳에서 예기치 않게 나타나는 예술품이 되게 한다는 것이다.

디드로는, 이 작품에서, 현재 프랑스어의 논리가 막강하고 절대적인 것으로 확인되는 한계점에서 언어의 논리적이고 표현적인 한계를 보충하고 때로는 무너트려 새롭게 언어를 창조할 수 있는 상형문자의 언어적 문학적 유용성을 암시하며 세 가지 모방예술에서 그 예를 든다. 이를테면 “죽어가는 여인 *La femme mourante*”을 하나의 주제로 하여 시의, 회화의, 음악의 상형문자가 각각 어떻게 표현되는지를 비교하면서 디드로는 상형문자를 일반 언어이면서 모방예술의 독창성을 각기 다르게 표현하는 시적 기호로 정리한다(Lettre, 182 ; 『편지』, 92). 이 정리에는 모든 모방예술이 “아름다운 자연”을 모방한다는 “하나의 원칙”으로 환원한 바퇴(Charles Batteux)의 주장을 비판하려는 의도가 숨어있음은 주지의 사실이다. 모방예술마다 상형문자라 이름할 수 있을 시적이고 창조적인 고유한 특징을 갖추고 있다는 것은, 사물의 진실과 진리를 환기하는 상형문자적 수단과 방

법이 각기 다르고, 그 시니피에와 시니피앙이 지니고 있는 물질적이고 감성적인 효과가 작가나 예술가가 탐구하는 언어적 모험의 구체적인 개별성이 됨을 말한다. 이 언어적 모험이 궁구하는 “관념과 이미지들의 관계를 강화하는 섬세한 끈”(Lettre, 178 ; 『편지』, 86)이 강한 탄력성을 유지할 때, 바로 상형문자적 표현이 나온다. 그래서 상형문자의 의미는 시적인 표현 속에 묻혀 있고 그걸 발굴하는 자의 몫이다. 상형문자의 얼굴은 어찌면 있으면서도 없는 것이고, 발굴하는 자에 따라 그 의미와 윤곽이 다를 수 있다.

사물이 저마다 자기 고유의 자리에서 우뚝 서게 하고, 언어가 탄력적으로 그 문맥을 넘나들며 다층적 의미의 빛을 뿜게 하는 이 상형문자의 시적 실천을, “언어가 예술, 다시 말해 시가 될 때 나타나는 상형문자”⁴⁾를 디드로가 『농아에 대한 편지』에서 어떻게 말하고 고찰하고 있는지를 설명하는 것이 본고의 목적이다.

2. 시의 상형문자

디드로가 상상한 인간 최초의 언어는 “동물의 언어라고 이름할 수 있을 고함과 몸짓의 혼합물”(Lettre, 166 ; 『편지』, 66)이었다. 이 단계가 지난 후 인간다운 언어가 등장하게 되는데, “탄생기, 형성기, 완성기”(Lettre, 166 ; 『편지』, 67)의 세 시기로 구분한다. 이 철학자에 따르면, 상형문자가 출현한 것은 바로 마지막 단계인 “완성기”였다. 이 시기에 눈여겨보아야 할 점은 “형성기”에 갖추어진 “여러 단어와 격과 성과 어미변화와 목적 보어”(Lettre, 166 ; 『편지』, 67)등의 문법 체계에 “조화”(Lettre, 166 ; 『편지』, 67)라는 인간의 언어 감각이 더해져 말의 힘이 말 이상의 어떤 것을 전달할 수 있는 말의 소질이 될 수 있다는 것이었다. 즉, 이 “조화”의 기능은 “정신에게 말을 하여” 어떤 정확한 의미에 방점을 찍는 것이 아니라 “귀를 즐겁

4) Elisabeth Lavezzi, <Remarques sur la peinture dans la Lettre sur les sourds et muets>, Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie, No 46, 2011, p. 74.

계”(Lettre, 166 ; 『편지』, 67)하는 데 있는데, 단어와 단어, 문장과 문장 사이에 조화로운 음조를 조성하여 언어에 감각적 활력을 준다는 의미이다. 그러나 이 철학자는 이 조화를 위해 어떤 미학적 시도가 있었음을 주장한다. 이런 형태의 말의 음악성은 말에 특별한 효과를 염두에 둔 것일 텐데, 이전까지의 말의 체계를 벗어나서 말의 열개를 다시 짜려는 한 시도가 여기에 해당한다. 행을 이루는 단어의 배열과 그 음절의 발음에 의하여 일정한 리듬감을 자아내게 하기 위한 시도가 이루어졌는데, 즉 문장의 “주된 것”보다는 “부수적인 것”에 무게를 더 두려는 언어적 실천으로 인해 심지어 “관념의 질서”가 뒤집히는 현상까지 발생했다는 것이 디드로의 분석이다.

(...)주된 것보다는 부수적인 것을 선호하는 일이 잦기 때문에, 조화를 해치지 않으려고 관념들의 순서를 자주 뒤집었습니다. (Lettre, 167 ; 『편지』, 67)

다시 말해 “부수적인 것”의 언어적 생명감이 “주된 것”의 그것을 압도하여 발생하는 문체의 조화는 문법학자들이 정의한 “자연적인 순서”(Lettre, 167 ; 『편지』, 68)를 뒤집어서 확립 가능하다는 것이다. 물론 이러한 도치는 위에서 언급하였듯이 말의 음악성과 밀접한 연관이 있다. “이러한 파격은 뒤집으려는 관념들이 서로 아주 인접해서 귀와 정신에 거의 동시에 제시될 때에만 가능할 것 같습니다.”⁵⁾ 도치를 가능케 한 이러한 말의 음악성에는 말의 시적 힘이 내포되어 있음은 물론이다. 도치를 통해서 말의 조화를 구하려는 말의 시적 힘은 배치를 달리하여 발산되는 말의 자율적인 힘의 결과이다. 그래서 여기에서 말의 시적 힘은 문법학자들이 개발한 코드나 지적 체계에 따라 조직되거나 계산된 것이 아니다. 즉, 그것은 표현과 의미의

5) “L’on ne doit, ce me semble, user de cette licence que quand les idées qu’on renverse sont si proche l’une de l’autre, qu’elles se présentent presque à la fois à l’oreille et à l’esprit, à peu près comme on renverse la basse fondamentale en basse continue pour la rendre plus chantante; quoique la basse continue ne soit véritablement agréable qu’autant que l’oreille y démêle la progression naturelle de la basse fondamentale qui l’a suggérée.”(Lettre, 167 ; 『편지』, 68)

빈곤함을 낳는 정제되고 세련된 언어표현과는 거리가 있다. 디드로의 관점에서, 어순을 뒤바꾸는 행위는 곧 올바른 어법이 지시하는 “자연적인 순서”의 의미가 갈수록 빈곤해져서 생기는 일이기 때문이다. “완성기” 이전의 “탄생기”와 “형성기”에서는 언어의 체계가 빈약했을지라도 단계가 복잡하고 복합적인 생각을 반영하였기에, 한 단어 혹은 그에 준하는 표현에 한 가지가 아닌 여러 의미가 내포되었으리라는 것이 이 철학자의 가정이다. 중요한 것은 사물을 이미 알려진 속성으로 한계 짓는 말이 아니라, 그 사물의 한계를 넓히는 말, 생각의 깊이가 확보되어 말의 깊이가 형성된 언어표현을 사용하는 것이다. 디드로가 “희생”, “왜곡”이라는 표현을 사용하여 조화의 의미를 고찰할 때도, 말로 말을 가로막지 않는 말의 소질을 밝히려는 의도임이 분명하다.

프랑스어와 고대의 언어들에서 관념의 자연적 순서를 해석하는 한 가지는 [듣기 좋게 배치한] 문체의 조화입니다. 우리가 이점에 대단히 민감해졌기 때문에 그것 하나 살리려고 다른 나머지를 모두 희생해 버릴 때가 자주 있습니다. (*Lettre*, 166 ; 『편지』, 66. 강조는 필자)

이렇게 고찰해 보았으니 이제는 간혹 자연적인 순서를 희생하여 문체의 조화를 추구해도 되는지 검토해봐야 할 차례입니다. (*Lettre*, 167 ; 『편지』, 68. 강조는 필자)

문체를 예로 들어보면 위대한 것이나 놀랄 만한 것을 그려내는 일이 문제가 될 때, 가끔은 조화를 희생하는 데까지는 가지는 않더라도 적어도 왜곡을 해야만 할 때가 있습니다. (*Lettre*, 168 ; 『편지』, 69. 강조는 필자)

이 의도에는 말의 위반적 질서가 함축되어 있다. 위반이란 것이 사회적 약속의 한계나 지나침에 대한 도전이라면, 그것이 질서일 수 있는 것은 위반에 의한 다른 질서의 확립, 즉 사물이 지닌 또 다른

의미의 가능성을 그 말의 한계에서 동원되는 또 다른 말의 힘으로 열 수 있기 때문이다. 다시 말해, 말의 질서에 대한 끝없는 이의제기 속에서 말의 형식이 그 내용을 변주하고, 말을 고립시킨 의미의 경계가 요동하며 그 기호적 특성이 제거된다. 이때 말은 마치 최초로 만들어지고 발음되던 순간에 선 것처럼, 디드로가 바란 대로 표현하자면, “여러 관념을 표현 하나에 담는” 일, 그러니까 그것들을 순차적으로 하나하나 열거하는 것이 아닌, “동시에 표현”하는 일이 가능해지리라. 하지만 정신이 생각하고 판단한 “여러 관념”을 어떤 언어로도 동시에 표현할 수는 없는 일이다. 그러기 위해서 화자가 끌어내야 할 것은 물질의 운동으로 생명현상의 변화가 일어나는 것처럼 말의 운동으로 표현의 질적 변화를 꾀할 수 있는 말의 환기력이다. 여기에 내용의 자연적인 순서나 언어의 배열 순서를 바꾸어서 화자가 전달하려는 의미에 여러 울림을 주기 위한 구체적 동력이 되는 도치 효과가 더해진다. 디드로는 이 환기력과 도치를 통해 “사물이 말해지자마자 동시에 재현되는” 상형문자적 표현이 가능하리라 믿는다. 언어는 정신을 따라갈 수 없다.

예를 들어, “맛있는 과일이로구나! 배가 고포네. 꼭 좀 그것을 먹었으면”에 있는 모든 판단 하나하나가 두세 개의 표현으로 제시되었을지라도, 그 판단 전체는 단지 마음속의 한 가지 목적밖에는 가정하지 않기 때문이다. [...] 마음속에서 일어나는 감각 작용에는 말로 할 때 나타나는 이러한 연속적인 진전 과정이 전혀 없습니다. 이 감각 작용이 스무 개의 입에 명령할 수 있다면, 그래서 그 입 하나하나가 [동시에] 제 단어를 말하게 되면, 앞의 모든 관념이 동시에 표현될 수 있을 것입니다. [...] 그런데 입을 여럿 가질 수 없는 일입니다. 그래서 여러 관념을 표현 하나에 담으려고 할 수밖에 없었습니다. 저 에너지 넘치는 표현들이 더 자주 나타났더라면, 언어는 끊임없이 정신의 뒤에서 질질 끌려가는 일 없이 상당수의 관념을 동시에 표현할 수 있을 테니, 언어가 정신보다 더 빨리 나아가게 되겠고, 이런 경우에는 오히려 정신이 언어의 뒤를 따라가지

않을 수 없을 것입니다. 그럴 때 동시에 작동하는 마음의 분해를 전제하는 도치는 도대체 무엇이 되겠습니까? 우리에게 긴 담화에 맞먹을 단어들이 없다시피 하지만 그래도 몇 가지라도 있다면 그것으로 충분하지 않겠습니까? 그런데 그리스어와 라틴어에는 그런 것이 굉장히 많고, 그 용어는 쓰이자마자 즉시 이해되므로, 마음이 수많은 지각을 동시에는 아니더라도 적어도 번갯불이 번쩍하는 속도로 빠르게 경험하리라는 점을 확신하게 됩니다. 그 정도로 빠르다 보니 그 법칙을 발견하는 일이 불가능하다시피 한 것이지요. (*Lettre*, 158 ; 『편지』, 55-56)

상형문자적 표현이 과연 어떤 것인지를 설명하기 위해서 그가 예로 든 고대인의 연설문과 시편은 고대인에 대한 그의 열정을 대변한다. 하지만 디드로는 선택된 예의 질을 가지고 논의하는 것보다는 자신이 제안한 방법에 논의의 역점을 둔다. 고대인이 사용한 어휘가 그 자체로 아름다울 수 있으나, 그 표현을 접하고 읽고 이해를 하면서 디드로라는 비평가의 마음의 특별한 시적 상태가 그 표현에 새로운 가치와 새로운 형식을 주며 일어선다는 것이다. 상형문자적 아름다움이 발견되어 솟아오르는 시점이다.

먼저 키케로의 『마르켈루스를 위한 연설 *Oraison pour Marcellus*』⁶⁾을 살펴보자. 디드로가 주목한 대목은 그 서두인데, 키케로의 정신과 감정이 언어로 표현된 결과이며, 이런 식의 표현을 가능하게 하고 그 추동력이 무엇이었는가를 해석하는 비평가의 논점이 반영되어 있다. 해당문은 다음과 같다.

Diuturni silentii (오랜 침묵의), *patres conscripti* (원로원 여러분), *quo eram* (제가 처해 있었던) *his temporibus usus* (원칙) *non timore aliquo* (두려워서가 아니라), *sed partim dolore* (고통스럽고), *partim verecundia* (신중했기 때문이오), *finem hodiernus dies attulit...* (오늘 끝을 보았습니다...)

원로원 여러분, 최근까지 제 원칙이었던 오랜 침묵의, 이 침

6) 키케로의 이 연설문은 각운 법칙이 준수된 시 형식을 갖추고 있다.

묵은 두려워서가 아니라 고통스러웠고 신중했기 때문입니다.
오늘 그 [오랜 침묵의] 끝을 보았습니다.(*Lettre*, 232 ; 『편지』, 48)⁷⁾

비평가는 이 연설문의 주된 관념(오늘 끝을 보았습니다(*finem hodiernus dies attulit*))과 부수적인 관념(오랜 침묵의(*Diuturni silentii*))에 방점을 둔다. 그 이유는 청자(聽者)의 마음을 사로잡기 위해서는 주된 관념을 제시하는 것이 관례이기 때문인데, 키케로는 이 관례를 깬다는 것이 디드로의 주장이다. 즉, 이 문장의 주된 관념은 웅변가가 오래도록 침묵을 지켰다가 아니라, 그 침묵을 끝냈다는 것이고 그 결과 이 문장은 도치문이 된다. 그래서 이 로마의 웅변가이자 수사학자에게는 오래도록 침묵하게 했었던 어떤 관념이 있어서 “오랜 침묵을(*Diuturnum silentium*)”이라고 목적격으로 말하는 대신 [결합하게 될 명사구와 거리를 두므로 중단의 효과를 만들어내는] 속격으로 오랜 침묵의(*Diuturni silentii*)”(*Lettre*, 154 ; 『편지』, 48)라는 표현을 선택했다는 이유가 가능해진다. 바로 여기서 상형문자적 효과가 발생한다.

연단에 오르는 웅변가를 가장 사로잡는 것은 자기가 곧 말하게 된다는 것이지 오랫동안 침묵을 지켰다는 것이 아니기 때문입니다. 또 나는 속격으로 쓴 ‘오랜 침묵의(*Diuturni silentii*)’에 다른 섬세한 부분이 있다는 데 주목합니다. 청중은 키케로의 오랜 침묵을 생각할 때마다 그가 그렇게 침묵했던 이유가 무엇인지와 함께, 그가 침묵을 떨치게끔 결심하게 만들었던 이유를 찾게 되는 것이지요. 그런데 속격을 써서 중단을 표시하게 되면 청중은 웅변가가 **한꺼번에 동시에 제안할 수 없었던 관념들 전체**를 자연스럽게 기다리게 됩니다. (*Lettre*, 156 ; 『편지』, 51-52, 강조는 필자)

7) 프랑스어 번역은 다음과 같다. “Un long silence, pères conscrits, avait été ces derniers temps ma règle; ce n’était pas de la crainte, mais de la douleur et de la réserve; ce jour a mis fin...”(trad. M.Lob, Paris, Belles Lettres, 1952, p. 35 ; *Lettre*, 232에서 재인용)

도치를 함으로써 속격의 표현이 힘을 얻고 가능한 한 많은 관념들이 동원되어, 그 힘이 다시 디드로와 같은 독자나 청중의 정신을 고양시키는 가속력을 주게 되며, 그 결과 키케로의 의도가 충분히 전달되고 성찰될 수 있다는 비평가의 시적 직관이라 하겠다.

베르길리우스의 『아이네이스 *Énéide*』 9권의 에우뤼알루스가 죽어가는 장면 묘사에 대한 디드로의 해석은 상형문자의 속성인 환기력과 음절의 조화를 보여준다.

pulchrosque per artus

it cruor ; inque humeros cervix conlapsa recumbit,

purpureus veluti cum flos succisus aratro

languescit moriens ; lassove papavera collo

demisere caput, pluvia cum forte gravantur.

건장한 사자를 타고 피가 흘러내렸고, 무기력한 목덜미는 어깨 위로 폭 쓰러졌다.

그 모습은 마치 진홍빛 꽃이 쟁기 날에 잘려 나가 시들어 죽거나,

양귀비꽃들이 떨어지는 빗방울의 무게를 이기지 못해

고개를 떨굴 때와 같았다. (*Lettre*, 171 ; 『편지』, 75-76)

디드로는 이 시구가 환기하는 생생한 이미지에 매료된다. 사실 우리와 같은 독자마저도 호라티우스의 “시는 회화처럼”이라는, 시모니데스의 “시는 말하는 그림이며, 그림은 말 없는 시다”라는 경구가 그대로 전달되는 느낌을 받는다. 그의 해석을 들어보자. “여기서 상형문자의 아름다움은 피가 터져 솟아오르는 이미지인 ‘피가 흘러내렸고(*it cruor*)’와 빈사 상태에 빠진 자의 머리가 어깨 위로 폭 쓰러지는 이미지인 ‘목덜미는 폭 쓰러졌다(*cervix conlapsa recumbit*)’, 쟁기 날로 풀을 베는 소리가 들리는 ‘숙 잘려 나가(*succisus*)’, 실신의 이미지가 나타나는 ‘시들어 죽어(*languescit moriens*)’, 너무도 가려린 양귀비 줄기의 이미지가 나타나는 ‘양귀비꽃들이 고개를 떨구며

(*lassove papavera collo*)’, 이 그림을 마무리하는 ‘머리 늘어뜨리며 (*demisere caput*)’와 ‘무게를 이기지 못해(*gravantur*)와 같은 것입니다. (...) [양귀비꽃이란] 시어의 첫 두 음절(*papa*)이 반듯이 서 있는 양귀비꽃 머리를 지탱해주고 마지막 두 음절(*vera*)은 그것을 기울입니다.”(*Lettre*, 171-172 ; 『편지』, 76-77) 시인의 정신이 시어마다 음절의 장단을 따지고 자음 사이사이에 모음을 배치하면서 그 음절에 생명을 준다. 말의 음영과 선율과 화음이 그 생명이 되면서 청각적이고 시각적인 이미지가 상형문자들의 조직으로 변형된다. 이 변형으로 여러 관념이 살아나고 그 주위에서 의미작용의 땅이 형성된다. 마침내 “사물이 말해지자마자 동시에 재현되는” 현상, 이 “움직이는 그림”(*Lettre*, 161 ; 『편지』, 60)이 탄생하고, 비평가는 이것을 자신의 “이해력”으로 포착하고, “상상력”으로 보고, “귀로” 듣는다.

이미지의 윤곽을 구체화하는 이해력, 그 이미지를 섬세하게 조직하는 상상력, 이 두 시적 재능과 함께 시의 음악성을 상형문자적 표현으로 읽어내는 귀의 작용이 살아나도록 시를 짓는 위대한 시인⁸⁾ 군에 디드로는 근대인인 볼테르와 부알로를 합류시킨다. 상형문자적 표현의 층위에서 갈수록 섬세하게 다듬어져서 말의 스펙트럼이 제 밀도와 범위를 잃어가는 프랑스어를 비판하였지만, 그럼에도 불구하고, 비범한 천재가 의미작용과 이미지 환기가 빈곤해진 프랑스어를 다룬다면 상황은 달라진다는 믿음이 있었다.⁹⁾ 디드로가 상형문자적 아름다움을 설명하기 위하여 소개하는 볼테르의 서사시 『안리아드 *La Henriade*』 제 2편 356-357행의 시구와 부알로의 영웅시풍 서사시 혹은 서사시풍 풍자시인 『보면대 *Le Lutrin*』 2편의 164행의

-
- 8) 사실 이 작품에 인용된 고대시인들 중에는 디드로가 그 누구보다도 뛰어난 천재성을 지닌 시인이라고 극찬한 호메로스가 있다. 하지만 그의 시가 지닌 상형문자적 표현에 대한 비평도 베르길리우스의 시와 유사하게 진행되고 있어서 본고에서는 더는 언급하지 않겠다. 자세한 내용은 (*Lettre*, 173-176 ; 『편지』, 78-84)에서 확인할 수 있다.
- 9) “제야무리 그리스어, 라틴어, 영어, 이탈리아어라도 평범한 손에 들어가면 평범한 것밖에 만들어내지 못할 것입니다. 프랑스어라도 천재가 펜을 든다면 기적을 만들 것입니다. 무슨 언어로 되었더라도 천재가 떠받치는 작품은 무너지는 법이 없습니다.”(*Lettre*, 191 ; 『편지』, 106)

시구는 베르길리우스의 예에서도 보았던 것처럼 시의 본원이 음악에 있다는 점을 분명히 하고 있다. 시는 음절의 리듬감을 타고, 그 리듬감과 힘주어 말해야 할 부분이 시의 의미를 가늠한다는 것이다. 즉 시의 의미를 해석하기 위해서는 낱말들 사이의 관계를 이해해야 하는데, 이러한 이해를 하기 위해서는 운율에 맞춰 낭송하는 것이 필요하고, 이 과정에서 발음기관에 닿는 이러저러한 낱말의 물질성이 첨예하게 의식될 때 강세의 위치가 결정되고, 이 위치가 독자의 상상력을 자극하여 시의 의미에 대한 독자적인 해석을 내놓을 수 있게 된다. 상형문자가 탄생하는 순간이다. 볼테르의 시를 보자.

Et des fleuves français les eaux ensanglantées

Ne portaient que des morts aux mers épouvantées

또 프랑스 강은 물이 피로 붉게 물들어

주검만을 실어가네 겁에 질린 바다로. (*Lettre*, 169 ;

『편지』, 72)

자크 슈이에도 주목하였듯이¹⁰⁾, 디드로가 이 시구의 상형문자를 설명하기 위해 강세를 두는 위치는 특기할만하다. 디드로는 동사 *portaient*와 형용사 *épouvantées*에 주의한다. 그는 독자에게 동사의 첫 번째 음절 *por*에서 “시체가 넘쳐나는 강물”(Lettre, 169)이 지각되고, 두 번째 음절 *taient*에서 “수량(水量)과 시체 더미가 넘쳐나서 바다로 향해 흘러내려 가는 것”(Lettre, 169)이 머릿속에 그려지는지를 묻는다. 하지만 후자의 내용이 전자의 이미지를 아우르고 그 시공을 확장하여 감성을 재분배하고 있어서 디드로가 방점을 찍은 것은 두 번째 물음인 것 같다. 또한 “낭독자 누구에게나 바다의 공포가 겁에 질린(*épouvantées*)이라는 시어에서 높아지지만, 세 번째 음절 *van*을 힘주어 발음할 때면 바다의 광대한 공간이 떠오른다는”(Lettre, 169 ; 『편지』, 72) 자기 확신을 한다. 선택된 동사와 형용사의 음절과 강세

10) Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 231.

의 위치가 시구에 새겨진 모든 이미지에 넓이와 깊이를 주어 순간의 확장과 생명감에 대한 감정을 느끼게 하고 있다. 우리의 비평가는 자신의 상상력을 작동하여 이미지들이 솟구치는 현장을 참관한다. 말과 사물의 물질성에 현실의 논리를 넘어 생각의 자유를 확보하는 언어적 영감이 여기에 있다. 부알로의 텍스트는 이러하다.

Soupire, étend les bras, ferme l'oeil et s'en dort.

탄식이여, 두 팔 벌리고, 눈 감고 잠들라. (*Lettre*, 169 ;

『편지』, 72)

이 유물론 철학자의 관점에서 시어가 마치 유기적인 조직체처럼 움직이고 있는 듯하다. 먼저 “탄식”을 그려야 하는 시인으로서 “soupire”가, 우주의 만물이 물질들의 우연한 결합으로 만들어진 것처럼, 우연히 3음절의 “무성음(s), 지속음(pi), 묵음(re)”(*Lettre*, 170 ; 『편지』, 72-73)으로 형성되어 근심이나 원망 따위로 늘어지는 한숨을 형상화하기에 이상적이라는 뜻이다. 반구(半句)의 마지막 3음절 “두 팔 내리고(étend les bras)”의 발음만으로 팔이라는 기관의 미세한 움직임이 느껴지는데, 탄식에 따른 이 신체 행위가 동시에 이루어져 첫 번째 반구가 끝나는 줄도 모르게 두 번째 반구로 바로 이어진다는 게 디드로의 분석이다. 즉 두 번째 반구의 첫 3음절도 “두 팔”의 움직임과 동시에 눈꺼풀이 스르르 감기는 모습의 구현이며, 그래서 등위접속사 *et*로 이어지는 3음절(*et s'en dort*)도 “비몽사몽 중의 까무룩 잠이 드는 감지되지 않는 이행”(*Lettre*, 170 ; 『편지』, 73)의 결과라고 그의 심미안이 짚어내고 있다.

시인의 지성은 언어를 선택하여 검열하고 조직하는 데 사용되지만, 비평가는 시인의 지성을 감각적으로 재구성하여 그 언어를 자기 마음의 특별한 시적 상태에서 일으키는 힘으로 만들고 있다. 비평가의 이 특별한 시적 상태는 상형문자의 아름다움을 돌출해내는 “생생한 느낌”(*Lettre*, 172 ; 『편지』, 78)이 마치 영감으로 다가오는 순간이다. 말 그 이상의 것을 전달하는 시니피에를 통찰하는 것과 같은

“생생한 느낌”은 이를테면 “말이 지닌 상형문자의 속성에 대한 이해력이 주어지지 않는 자”(Lettre, 178 ; 『편지』, 86)가 아닌 “심미안을 지닌 자”(Lettre, 170 ; 『편지』, 73)만이 내장한 지적 감수성이다. 상기 시인들의 상형문자적 표현을 발견한 디드로와 같은 사람이 바로 심미안의 소유자일 텐데, 이 작품은 다른 표현방식으로 전달하는 의미를 읽어낼 줄 아는 자를 그런 능력의 소유자로 암시하고 있다. 디드로는 자신의 개인적인 경험이 바탕이 된 그 내용을 소개한다. 그것은 배우들의 대사를 듣지 않고 그들의 몸짓만으로 내용을 이해하는 방식이다. “더 잘 들으려면 귀를 틀어막아야 한다는 것이 제 방식입니다.”(Lettre, 149 ; 『편지』, 39) “수식어구에서 물리적 음밖에 못 듣고, 공언히 쓰인 것이라고 생각하는”(Lettre, 178 ; 『편지』, 86) 범인들과는 다르게, 보지 않는 방식으로 보려 하고 듣지 않는 방식으로 들으려 하는 이 역설의 행위로 상형문자를 터득하고 해석하려는 존재를 심미안의 소유자로 설명한 듯하다. 다시 말해, 눈으로 음악을 들을 줄 알고 귀로 몸동작을 볼 줄 아는 자이자, 농아나 배우와 같은 사람들의 몸 언어를 자기 감각의 깊이로 “생생하게 느껴서” 그 의미의 잉여를 추출하여 말이란 기호에서 해방될 수 있는 자가 디드로가 말하는 심미안을 내장한 사람이다. 몸 언어는 “세련된 언어”가 아니다. 말 언어에 비해서 정확성은 떨어질 수 있어도 정직하고 진실하다. 디드로적 의미에서 정직함과 진실함은 자연스러움이고, 자연스러움은 어김없이 간결하다. 디드로가 『농아에 대한 편지』에서 “몸짓이 말에 승리를 거두는” 대목을, “많은 생각과 감정을 동시에 느끼게 해주는 이 몸짓과 저 말 한마디”(Lettre, 143-144 ; 『편지』, 32-33)를 셰익스피어와 코르네이유와 라신과 같은 천재적인 극작가들의 작품에서 예로 든 이유 일터이다. “몸짓”은 말이 주지 못하는 ‘떨림’을 말하고, “말 한마디는” 그 간결함으로 별거벗은 언어의 상태를 유지한다. 그것의 의미는 체계적인 말이나 표현으로 조직되는 것이 아니라 어떤 이미지로 변환되어 그것과 함께 불쑥 내던져지듯 튀어나온다. 게다가 표면적인 구체성이 부족하기 때문에 그 언어 사이사이의 틈새를 상상력으로 채워 넣어야 하는 이상 그 돌출성이 더욱

두드러진다. 언어가 간결하면 간결할수록 그 효력이 배가 됨을 1758년의 디드로가 선언할 것이다.¹¹⁾ 이것이 디드로의 상형문자가 지닌 특징임을 우리는 위에서 고찰하였다.

그래서 시의 상형문자는 이미 제도화된 말들, 누구나 의심하지 않고 관성적으로 사용하는 말들, 그리하여 어떠한 상상력의 한계에 짚을 짚는 그 말들의 상투성을 저만치 벗어나 다층적 의미의 경계를 뚫는 집중된 표현이다. 문명화가 가져온 언어표현력의 약화를 극복하기 위하여 디드로가 인류 최초의 문자언어의 이름을 빌려 그리스·로마어의 비결정적인 다층적 의미를 정리하고 근대어인 프랑스어의 상형문자적 가능성을 논한 데에는, 바로 이 상형문자적 표현이 문명화의 진행과 거리를 둔 순결한 언어를 지향하고 그것을 미의 근간으로 삼으려는 이 근대인의 의도가 담겨 있다고 하겠다. 표현에 관한 디드로의 이러한 생각은 바뀌지 않을 것이다. 『1767년 살롱』은 그의 생각을 이렇게 전한다.

그렇습니다. 시적 영감은 문명인보다 미개인에게 훨씬 더 많습니다. 그리스인보다 히브리인에게 더 많습니다. 로마인보다 그리스인에게 더 많습니다. 이탈리아인이나 프랑스인보다 로마인에게 더 많습니다. (...) 철학 정신이 진보할수록 시적 영감과 시의 쇠퇴가 곳곳에서 일어나고 있습니다. 말의 세계가 확대될수록 이미지의 세계는 사라집니다. 말의 세계는 이성, 엄밀함, 정확성, 방법, 이런 표현은 좀 뭣하지만, 모든 것을 다 죽이는 일종의 현학적 표현을 통해 들어옵니다. (...) 풍속이 문명화되면, 미개하고 시적이고 회화적인 관습은 멈춥니다.¹²⁾

11) Denis Diderot, “Quel nature! quelle vérité! Si l’on saisit bien le caractère ferme, simple, tranquille, serein et élevé du philosophe, on éprouvera combien il est difficile à peindre.” (Denis Diderot, *De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, Édition de Paul Vernère, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 199)

12) Denis Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 214-215.

장년의 디드로가 『부갱빌 여행기 보유』에서 자연 상태를 사는 타히티 사람들의 자연법이 시민법과 종교법의 기초가 되어야 한다고 했다면, 시의 상형문자는 디드로의 관점에서 모든 문명 언어의 본질이 되어야 할 자연법과 같다고 할 수 있겠다.

3. 회화의 상형문자

상형문자는 사실 사물의 모습을 본떠 창조된 언어이기 때문에 일차적으로 그림 언어라는 정의가 가능하다. 단순한 재현일지라도 그림 언어의 이미지는 저마다 제 상징성을 지닌다. 하지만 이 상징성은 독립적으로 존재하지 않는다. 그 특성상 여러 가지의 것을 동시에 표현할 수 있기 때문에 그 이미지가 고유하게 맺는 관계 설정과 같다. 때로는 관계가 없을 것 같은 이미지들 사이에 관계들이 모이고, 그 깊이와 넓이가 심화되고 확장될수록 해석의 어려움이 뒤따른다. 그래서 이 그림 언어는 우리의 무지이면서 동시에 넓은 소통의 자리이다. 이 이미지들은 어떤 말들을 머금고 있고, 그것들의 관계의 조화 속에서 각기 제 자리를 찾아가는 말들이 소통하는 가운데 디드로가 말하는 회화의 상형문자가 탄생한다. 그림 언어는 주어졌지만, 회화의 상형문자는 주어지지 않았다.

『편지』가 발표된 1751년은 디드로가 아직 미술비평가로서 활약하기 전이었다. 실제로 이 작품에는 회화에 대한 언급이 거의 없다. 정확히 말하자면, 화가들의 그림에 대한 평이 없이 회화 장르에 대한 고찰이 그저 비치고 있을 뿐이다. 회화는 음악과 시와 함께 모방예술이라는 것, 구체적으로 말하면 자연을 모방할 때 아름다울 수 있다는 지극히 전통적이고 추상적인 접근 방식을 활용하고 있다. 물론, 서론에서 언급했듯이, 디드로의 관점에서, 이 세 가지 예술 장르의 모방 대상이 되는 아름다운 자연이 각기 다른 주지의 사실이다.

이 작품에서 자연의 모방이 어떤 것인지를 논하기 위해 디드로가 언급한 “늙은 떡갈나무 *Un vieux chêne*”는 회화의 상형문자를 말하

는 좋은 예인 것 같다. 여기에는 미래의 이 미술비평가가 감행할 미학적 모험의 발길이 나 있는데, 우선 그의 이야기를 들어보자.

화가가 내 초가를 그려야 한다면, 갈라지고 뒤틀리고 가지가 잘려 나간 늙은 떡갈나무를, 내 집 문 앞에 있었다면 베어 버리라고 했을 그 떡갈나무를 화가는 왜 문 앞에 심으려고 하는 것일까요? 떡갈나무가 아름다워서입니까? 추해서입니까? 집주인이 옳은가요, 화가가 옳은가요? 모방하는 대상에는 이와 같은 어려움과 또 다른 수많은 어려움이 항상 생겨나기 마련입니다. (*Lettre*, 182 ; 『편지』, 93-94)

디드로의 심미안에 온전치 못한 떡갈나무는 그 자체로 아름답지도 추하지도 않지만, 그것을 초가 앞에 심게 될 화가는 옳다. 다시 말해, 마치 천둥 벼락을 맞아 금이 가고 쪼개지고 가지가 잘린 떡갈나무는 누추하기 짝이 없는 그 초가와 함께할 때 비로소 그 아름다움이 발한다. 초가와 늙은 떡갈나무의 조화는 자연스러움의 표현이고, 이 아날로지적 표현이 을씨년스러운 풍경에 준동하는 힘이 되어 이 그림에 생명력을 주는 원천이 되는 것이다. 이 두 재현 대상의 유사관계를 통한 조화의 상태가 어떻게 회화의 상형문자가 될 수 있는지는 15년 후 『회화론*Essai sur la peinture*』(1766)에서 보다 더 구체화 된다.

조화를 한층 북돋아 주는 별것 아닌 부수적 사물들(*accessoires*)로 표현이 아주 놀랍도록 강화되기도 합니다. 당신이 내게 초가 한 채를 그려서 문 앞에 나무 한 그루를 가져다 놓는다면, 이 나무는 늙고, 잘리고, 갈라지고, 잎사귀가 다 떨어졌으면 합니다. 이 나무와, 축제일마다 이 나무가 제 암운을 드리우는 박복한 사람 간에 사고와 불행과 가난이 겹쳤으면 하는 겁니다.¹³⁾

13) Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Texte établi et présenté par Gita May et Jacques Chouillet, Paris,

“늪고 잘리고 갈라진 떡갈나무”를 “박복한 자”가 주인인 “초가”에 배치함으로써 가난에 어울리는 환경이 조성된다. 전자인 “부수적 사물”이 후자인 “주된 표현” 혹은 “주제”에 가난이라는 현실을 훨씬 더 선명하게 드러내 주기에, 가련함이나 연민 따위의 정서를 들추어 내어 어떤 정신성마저 띠는 이 조화가 그것을 보는 자의 감각에 뚜렷한 인상을 남기고 이 조화의 다리는 “상징적”이라고 말할 수 있는 넓이와 높이로 그 의미를 확장한다. 회화의 상형문자가 탄생한다. 『편지』에서 상형문자를 탄생하게 하는 “관념과 이미지들의 관계를 강화하고 있는 섬세한 끈”이 여기서는 “화가들이 그 부수적 사물들을 세심하게 선택하도록 이끈 은밀하고 섬세한 끈”¹⁴⁾과 이렇게 조응한다. 한 마디로 “관념의 친화력 *affinité des idées*”¹⁵⁾을 통해 화가는 이 조화가 운동하는 비밀을 감지하여 “부수적 사물”을 들여 넣음으로써 그림에 시적 힘을 불어넣고 있는 것이다. 그림에 황량하고 불행한 사물은 있어도 불모의 상태로 고정된 삶과 생명이 있어서는 회화의 상형문자는 태어날 수 없다. 눈에 보이는 것 이상의 효과를 내기 위한 회화의 상형문자에 대한 예는 『회화론』에서 연이어 계속된다.

어느 마을에 폐허가 있는데, 이 자리에 널따란 묘역이 있다고 생각해 보세요. 역시 예술가에게 관념들의 친화력이 작동하여 폐허와는 정반대의 부수적 대상들이 모이는 것을 보게 될 겁니다. 자, 여정에 지친 여행객이 제 짐을 발아래 떨구겠지요. 그리고 자기 강아지와 함께 묘역의 자리에 앉아서 휴식을 취할 겁니다. 여인이 도착하여 앉아서 아기에게 젖을 물릴 겁니다. 사내들이 말에서 내려, 말들이 자유롭게 풀을 먹게 할 것이고, 바닥에 누워 얘기를 계속하거나 비명을 흥미롭게 읽을 것입니다. 폐허는 위험한 장소지만, 무덤은 일종의 안식처

Hermann, 1984, p. 50-51.

14) *Ibid.*, p. 51.

15) *Ibid.*

이기 때문입니다. 인생은 여행이고 무덤은 안면(安眠)의 장소
이기 때문입니다.¹⁶⁾

이 상상의 그림에서 묘역이 이끄는 “부수적 표현들”은 정서의 안
일한 장식이 아니다. 화자에게 이 주체와 객체 사이의 관계는 가능
한 현실이고, 그래서 여기서도 “관념들의 친화력”은 현실을 현실로
발견하는 일이자 그것을 정신화하는 일이 된다. 사물의 본질과 역할
을 짚어내어 그것과 그 속에 살아가는 인간의 감정이 맺는 관계를
드러내면서 그림의 진실성이 부각되고, 이 진실성이 인간의 마음과
깊고 감동적인 관계를 설정하여 그림이 아름다운 것이 된다. “우리
가 선택한 자연과 다루는 주제를 가장 조화롭게 만들 때, 오해할 우
려는 전혀 없습니다.”¹⁷⁾ 사실 이 말은 미술비평가인 디드로가 화가
들에게 전하는 교훈이기도 하다. 이 교훈에서 주의해야 할 표현은
“가장 조화롭게”라는 문구인데, 역설적이게도 “가장”이라는 최상급
표현은 제일이나 최고의 의미를 벗어난 소박함이나 절제의 뜻을 품
고 있다. 그도 그럴 것이 지타 메이(Gita May)도 주석에서 언급했듯
이¹⁸⁾, 디드로가 화가들에게 권한 것은 “부수적 오브제들”의 절제된
사용이었다. 화가의 상상력이 디드로도 놀랄 만큼 강한 표현력을 뽐
어내고 있다 할지라도, 서로 관계를 맺을 수 없는 사물들이 정돈될
길 없이 여기저기 흩어져 화폭을 꽉 채우고만 있다면, 그 그림은 그
무관계성과 폐쇄성으로 자연의 진실다움을 상실하여 디드로의 혹평
의 대상이었음을 우리는 부세의 예에서 이미 보았다.¹⁹⁾ 부세의 이미
지들은 홍수처럼 쏟아지지만, 사유의 정신은 거기서 정지된다. 조화
의 부재로 그것들 사이에는 엄청난 소음만이 있을 뿐 소통이 없다.
디드로의 자연은 우리에게 자신의 일부만을 살짝 보여서 우리의 마
음을 설레게 하는 여인과 같은 존재인데²⁰⁾ 다 드러내려고만 하니

16) *Ibid.*, 51-52.

17) *Ibid.*, p. 53.

18) *Ibid.*, 주석 63번, p. 51.

19) 정상현, 「샤르댕 앞에서. 그 교훈과 시각성」, 『프랑스문화예술연구』 겨울호
(78집), 2021, p. 178-190 참조.

발견해야 할 진실도 진리도 없다. 과잉의 이미지들은 “인식”의 대상이 아니라 그저 “알아두기”의 대상이다. 즉, 전혀 다른 문맥이지만 한병철의 말을 빌리자면, “인식의 본질은 배제하고 엄선하고 결단하는 데 있다. 이 알아두기는 변화도 일으키지 못하고 아무것도 선포하지 못한다.”²¹⁾ “색깔의 무한한 운동으로 스스로 형상이 창조되는 순간을 만들어서”, 고정되어 있다고 믿었던 형상을 시시각각 변하는 사물이 되게 하여, “예술의 재현적 질서, 시각적 질서에 어떤 새로운 인식”²²⁾을 가져다 준 샤르댕의 그림이 디드로에 의해 그 대척점에 선다. 이 계몽주의 화가가 생도들에게 했던 교훈인 “차분함”으로 정리할 수 있을 절제된 오브제와 그 조화는 디드로가 평하는 그림의 최고의 미덕이 되는 것이다.²³⁾ 재현 대상의 핵심을 포착하여 소박한 표현으로 그 얼굴과 육체의 환영을 생산함으로써 그것이 진정한 것임을 말하는 올림의 시학 정도로 그 절제와 조화를 해석할 수 있겠다. 그래서 ‘환영’은 표현의 기운이 미쳐서 비평가나 관객의 성찰의 공간으로 남겨진 의미 생산의 동력이고, 이 동력의 생명감이 이들의 오감에 접수될 때 올림을 얻고 그 진정성이 확보된다. 이러한 의미에서 “소묘”는 디드로에게 아주 훌륭한 회화의 상형문자를 제공할 수 있는 미완성의 회화 언어이다. 『1765년 살롱』에서 디드로는 그뢰즈의 「사랑받는 어머니 *La Mère bien aimée*」를 평가하면서, 최소한의 선으로 최대한의 표현을 이끄는 그 효과의 힘을 짚어낸다.

20) “C’est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne.” (Denis Diderot, *Pensées sur l’interprétation de la nature, Oeuvres philosophiques*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 565.)

21) 한병철, 『에로스의 종말』, 김태환 옮김, 문학과 지성사, 2015, p. 94.

22) 「샤르댕 앞에서. 그 교훈과 시각성」, *op.cit.*, p. 196.

23) 디드로는 이것을 화가들의 기법 혹은 마법(magic)이라고 하였다. “Qu’est-ce que la technique, conclut-il finalement? L’art de sauver un certain nombre de dissonances, d’esquiver les difficultés supérieures à l’art”(Salon de 1763, *op.cit.*, p. 212.)

소묘에는 보통 그림에는 없는 열정이 있습니다. 소묘는 예술가의 열의가 발휘되는 순간이고, 온갖 숙고의 준비가 전혀 없는 순결한 시적 감흥이며, 아무런 제약 없이 화폭에 발산되는 화가의 영혼입니다. 시인의 펜과 유능한 태생 화가의 연필이 이리저리 뛰놀고 있는 것 같습니다. 신속히 진행되는 생각은 단번에 특징이 드러납니다. 그런데 어느 예술이건 그 표현이 모호하면 모호할수록, 상상력은 발휘하기가 훨씬 더 편합니다. 성악이 표현하는 것을 들어봐야만 합니다. 완성도가 높은 교향악에게 대체로 내 마음에 드는 것을 표현해보라고 합니다. 그러면 내가 진정으로 체험한 것을 통해 내게 감동을 준 기법을 누구보다도 더 잘 알고 있기 때문에, 내가 그 모든 음색에 부여하는 표현이, 실시간 나의 상황, 다시 말해, 진지하고 예민하고 혹은 즐거운 내 상황과 유사하여, 완전히 내 선택이 아닐 수 있는 다른 표현보다 내게 감동을 주지 않는다는 것은 좀처럼 없는 일입니다. 소묘와 그림의 경우도 거의 그러합니다. 그림에서는 선명하게 나타난 사물(*une chose prononcée*)이 내게 보입니다. 그림에서는 보일까 말까 하는 것들을 내가 소묘에서는 얼마나 많이 생각해내겠습니까.²⁴⁾

소묘는 최소한의 표현이자 여러 영감이 넘쳐나는 원천이며 그래서 여러 이미지를 환기할 수 있는 시어로 비유될 수 있다. 비평가와 관객은 이 원천이자 시어를 형상화하는 상상력을 발휘하여 독창적이고 창조적인 비평을 만들 수 있다는 것이 디드로의 생각이다. 그래서 소묘에서 표현된 것을 통해 거기에는 없는 것을 상상하는 것은

24) Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 193-194. 디드로는 『1767년 살롱』에서도 소묘와 음악의 상호관계를 설명한다. “Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu’un beau tableau ? C’est qu’il y a plus de vie et moins de forme. À mesure qu’on introduit les formes, la vie disparaît [...] L’esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu’étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu’il lui plaît. C’est l’histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C’est le cas de la musique et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons.” (*Salon 1767, op.cit.*, p. 358-359.)

있는 것과 없는 것이 아주 중요한 질과 힘을 소묘에 주고 있다고 말하는 것과 다른 것이 아니다. 상상력을 통해 있는 것을 없는 것의 은유와 상징 혹은 알레고리로 삼으며 회화의 상형문자를 창출하는 비평가의 이러한 시적 태도는 화가의 시적 방법에 대한 규정이기도 하다. 상상력이 재현을 넘어 눈에 보이지 않는 무언가를 창조해 내서 환기할 수 있고 화가와 비평가가 공명할 수 있는 시적 상태라면, 비평가에게 말을 건네는 그림도 동일한 의미의 선상에 놓을 수 있을 것이다.

모든 것이 다 감동적이고 진실입니다. 주제를 벗어나지 않으면서 관객에게 말을 건네는 그림 속의 인물을 저는 참 좋아합니다.²⁵⁾

물론 그림 속의 인물이 실제로 말을 하는 것은 아닐 테다. 그림이 살아 움직이는 듯한 “인상”²⁶⁾을 받아, 이 관객은 제 육체의 모든 감각기관을 열고 인물이 건네는 말이 그 안에 안착할 수 있도록 감각 상태를 영으로 환원한다. 그것을 제 ‘감각’으로 해석한 이 관객은 그 말을 받는다.

당신의 인물들은, 말하자면, 말을 못 합니다. 하지만 이들은 내가 말을 하게 하는데, 내가 나와 대화를 하게 하는 것이지요.²⁷⁾

말은 못 하는데 관객에게 무언가를 듣게 하는 그림 속 인물의 태도가 바로 회화가 감명을 불러일으키는 힘이다. 이 특별한 힘 또한 그림 밖의 무언가를 생산하여 관객인 “나”와 소통한다는 점에서 회화의 상형문자라고 할 수 있다. 게다가 화가의 인물들이 꿈틀거리는

25) *Salon de 1761, op.cit.*, p. 158.

26) “J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets, je m’en suis laissé pénétrer. [...] Seul, j’ai médité ce que j’ai vu et entendu...”(*Salon de 1765, op.cit.*, p. 21-22)

27) *Essais sur la peinture, op.cit.*, p. 61.

자세 혹은 태도는 디드로가 말하는 예의 농아들의 언어와 닮아있지 않은가! 그림의 형상이 삶으로 넘어오면서 제 생명을 증거하는 표현이 요란스러울 수 없다. “나”는 그림 속에서 간결하고 정직한 농아의 표현력 있는 언어와 같은 것을 느꼈을 것이다. 말을 하지도 듣지도 못하는 그림은 이 농아들의 몸짓과 동작을 모방할 때 그 표현력에 실재와 같은 생명감을 불어 넣을 수 있다는 것을 암시하는 것은 아닐까?

예술 작품에서 이러저러한 “인상”을 감각한다는 것은, 디드로에게, 관객이 자신의 시선(regard)으로 그 작품의 표현을 비틀어 낮설게 함으로써, 거기에 내재한 의미를 추구하는 소위 기계적이고 관성적인 모방기준으로부터 스스로 해방하는 일이다. 이 미술비평가는 드라마 장르에서도 같은 말을 한다. “내가 무대에서 가져오고 싶은 것은 말이 아니라 인상입니다.”²⁸⁾ 인상은 뜻이 구체적으로 와닿기 전에 소통이 먼저 이루어지는 마음의 작용이다. 아직 말로 설명되지 않은 소박한 느낌 혹은 열광의 순간이며, 작가가 관객의 감각과 상상력에 응축시켜 오래도록 퍼지게 하는 무심결의 시적 효과다. “탁월한 시인은 제가 내는 인상이 내 마음속에서 오래도록 머물게 하는 사람입니다.”²⁹⁾

위대한 화가가 창조하는 회화의 상형문자는 곧 “움직이는 그림”이다. “움직이는 그림”은 그 자체의 역동성으로 인해 아직 완성되지 않은, 여전히 그 완성도가 높아질 수 있는 가능성의 사물이다. 조화가 되어야 하는 것들을 선별하는 것도 정신적이고 물질적인 층위에서 그림의 유기적 통일성을 이루어 자연의 모방을 실천하기 위함이고, 더 나아가서 그 환기력을 통해 다양한 의미를 생성하기 위한 화가의 시적 상태의 반영이다. 이러한 생명력을 감지하는 관객의 상상력, 인상이 이 부단한 작업에 참여한다. 그림 속의 현실과 그림 밖의 현실이 때로는 겹쳐 있어서 그 안팎을 구분할 수 없이 연결되어 있기도 하다. 화가의 상형문자적 표현과 관객의 상상력이 밀착될수록

28) *De la poésie dramatique, op.cit.*, p. 197.

29) *Ibid.*

이 겹침은 더욱 완강해진다. 그때 그 표현의 울림 혹은 떨림은 깊어지고 두터워지면서 그 지속성을 확보할 것이다.

3. 음악의 상형문자

이미지를 불러일으키고, 한편으로는 조화 그러니까 화성의 원리를 준수하고, 다른 한편으로는 그 조건의 제한을 넘어서는 전위적 표현을 하며, 그것들이 우리의 상상력을 촉진할 때 음악의 상형문자가 탄생할 수 있다고 디드로는 『편지』에서 말하고 있다. 예를 들면, 곡이 연주될 때 부딪치는 감각적 혹은 음악적 불협화음은 거칠고 긴장되는 조합을 만들어 듣는 사람의 감정을 휘젓고 음악의 지루함으로부터 벗어나게 한다. 이러한 협화음의 변형은 시어의 일탈과 마찬가지로 놀라움이라는 효과를 유발하여 음악의 상형문자가 된다는 것이다.³⁰⁾ 하지만 시와 회화와는 달리 눈으로 볼 수 없고 주로 귀의 감각에 의존해야만 하는 이 소리에 상기의 의미를 지닌 음악의 상형문자라는 타이틀을 부여했을 때, 아름다움의 실천이라는 차원에서 그것에 내재하는 문제가 있었다.

음악은 기본적으로 소리에 내용을 담아 표현하는 예술이다. 듣는 사람 중 누군가가 그 내용을 말로 전달할 수 있지만, 그것이 많은 사람의 공감을 사기에는 그 감정과 관련하여 표현이 주관적이고 자의적이다. 그만큼 음악을 듣는 사람들 사이에서 그 내용의 시니피앙과 시니피에가 어긋날 수 있다. 소리에 인간의 회로애락을 담아 전달하려고 한다 해도, 무엇인가를 개념화하고 압축하고 말의 문법을 파괴하면서 온갖 수사법의 동원이 가능한 시나 대상을 직접 보여주

30) 물론 음악에 있어서 불협화음이 협화음과 대립 관계로만 존재하는 것은 아니다. 그것은 반드시 예외적인 일이 아니고 음악의 통사를 구성하는 일부임을, 즉 화성과 그 변형은 서로 상보관계에 있음을 디드로는 이렇게 말하고 있다. “단어배치에 파격을 가하는 것이 문체의 조화에 도움이 되는 경우로만 한정이 된다면, 이와는 반대로 음악의 화성에서 가해지는 파격은 종종 음악가가 나타내고자 하는 관념들을 가장 자연스러운 순서로 더욱 정확하게 산출하는 경우일 뿐입니다.” (Lettre, 168 ; 『편지』, 70)

면서 상상력을 자극하는 회화가 표현하는 것보다 훨씬 더 추상적이고 모험적이며 복잡하고 복합적임이 분명하다. 1751년의 디드로가 『편지』를 집필하고 「쇼 양에게 보내는 편지 *Lettre à mademoiselle de la Chaux*」를 쓰면서 겪었던 문제였다. 우리의 철학자는 먼저 『편지』에서 농아의 생각을 빌려서 음악을 언어의 서사처럼 형상화가 가능한 말로 정의한다.

농아는 (...) 음악이란 생각을 전하는 특별한 방식이며, 악기들 그러니까 교현금, 바이올린, 트럼펫 등의 악기는 조음기관이 우리 손에 달린 것으로 생각했지요. (...) 농아의 생각은 선생님의 입장에서는 틀림없이 틀린 것이지만, 농아의 입장에서 거의 입증된 것이라는 점을 고려하여 주시기 바랍니다. 농아가 우리가 음악에, 악기 연주자에 깊은 주의를 기울이고, 아름다운 화성에 감동하면서 우리의 얼굴과 몸짓에 기쁨이나 슬픔의 기호들이 그려지는 것을 기억하고, 그 효과를 연설의 효과 및 다른 외부 대상의 효과와 비교해 볼 때, 어떻게 그 농아는 소리에는 양식(良識)이라는 것이 존재하지 않으며, 성악을 들을 때도 기악을 들을 때도 우리 내부에 뚜렷한 지각이 전혀 일어나지 않는다고 생각할 수 있겠습니까. (...) 결국 입으로든 악기로든 말을 명확하게 하지 못하고, 소리가 말이든 생각이든 분명히 그려 보여주지 못한다 해도, 그래도 무언가를 말하고 있는 것입니다. (*Lettre*, 146-147 ; 『편지』, 36-37)

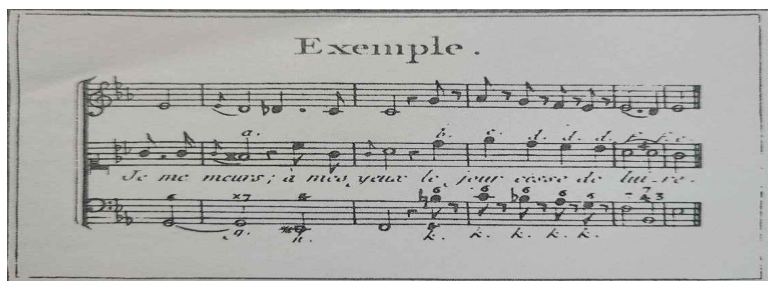
음악이 우리의 마음속에 어떤 감동을 불러일으킨다는 것은 그 음악에 어떤 의미가 존재한다는 것이고³¹⁾, 디드로는 그것을 소리의 “양식”이라고 표현한다. 이 양식이 바로 외부 현실을 이해할 수 있도록 나타내는 표현이다. 언어의 의미가 우리의 “뚜렷한 지각” 그러니까 지적 작용으로 그 파악이 가능하듯이, 음악도 그 양식으로 그리고 “뚜렷한 지각” 작용을 일으켜 우리의 심금을 울린다는 의미다.

31) Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot*, Paris, Édition Kimé, 1994, p. 165.

이러한 유추 관계 속에서 음악도 언어처럼 존재하는 대상을 재현할 수 있는 모방적 도구라는 정의가 성립한다. 이러한 자신의 생각을 증명하려는 듯, 디드로는 루크레티우스의 시 「죽어가는 여인」을 음악으로 형상화하여 표현한다.

음악가는 “한 번 더 무거운 눈을 들려다가 기절했다”를 반음 음정으로 하행하면서 연주하는 것으로 시작할 것입니다(a). 그 다음에는 “세 번이나 그녀는 팔꿈치를 던고”를 불완전 5도 음정으로 올라가서, 쉼표 다음에 온음 셋이 이어지는 훨씬 더 고통스러운 트리톤 음정으로 상향합니다(b). “그녀는 초점 없이 헤매는 눈으로 높은 하늘에서 햇빛을 찾았고”는 상향하면서 반음으로 된 작은 음정을 따릅니다(c). 이 작은 음정이 상행하면서 햇빛의 역할을 할 것입니다. 이 빛이 죽어가는 여인의 마지막 안간힘입니다. 다음에 그 여인은 “세 번이나 도로 침대 위로 넘어졌다”에서 순차진행으로 계속 약해지지만 합니다(d). 그 여인은 결국 “생명 자체도 온 힘줄과 뼈로부터 풀려버릴 것이다”에서 숨을 거두고, 그녀의 생명이 꺼지는 것은 반음 음정으로 표현될 것입니다(e). 루크레티우스는 “풀려버릴 것이다”의 느린 장장격 두 개를 통해 힘이 풀려버리는 것을 그리고 있습니다. 음악가는 이를 순차 진행하는 두 개의 2분음표로 표현합니다(f). 여기서 두 번째 2분음표에 종지부가 놓여 꺼져가는 빛이 가물거리는 움직임에 대단히 놀랍게 모방할 것입니다. (...) 베이스의 첫 번째 마디는 중 7도 화음(g)에서 나오는 아주 침울한 화성을 사용합니다. 여기서 중 7도 화음은 일반적인 규칙을 벗어나 있고 그 뒤에 다른 불완전 5도(h) 하나가 뒤따르고 있습니다. 그 다음은 6도와 단3도가 계속 이어지면서 힘이 소진되다 완전한 소멸로 이어지는 것을 나타냅니다. (*Lettre*, 184-187 ; 『편지』, 96-99)³²⁾

32) 『편지』의 저자는 이 시를 음악으로 옮긴이를 미상의 “음악가”라고 표현하고 있지만, 연구자 대부분이 고찰하고 있듯이, 그 “음악가”는 직접 악보를 그렸던 디드로로 확인되고 있다. 인용부호로 처리된 문장은 루크레티우스의 시 내용이다.



[그림 1]

일반적으로 온음은 밝은 느낌의 음색을 주고, 반음은 어둡고 슬픈 분위기의 음색을 내는 데 사용한다. (a)의 경우, 시구에서 보듯이 여성이 지금 기절하는 장면을 그대로 재현하기 위해서 반음을 사용한 것이고, 음을 낮추어 이 분위기를 연출하려는 의도로 보인다. (b)의 경우, 5도 음정은 일반적으로 협화음을 뜻하지만, 불완전 5도 음정을 사용하여 불협화음적 요소를 가미함으로써 정상적인 몸 상태의 균형을 잃은 아픈 사람의 현실을 음으로 그려놓고 있다. 더구나 불협화음 중에서 대체 불가능한 악마의 음정이라고까지 하는 트리톤 음정을 선택하여 여인의 고통을 더욱 강조하고 있다. (c)는 하늘을 보기 위해서 눈을 위로 올려다보려는 행위이기 때문에 음이 상승하는 것이고 반음의 사용은 (a)의 경우와 같다. (d)를 보면, 음을 파, 미, 레 이렇게 한 음씩 순차적으로 내려가면서, “세 번”과 넘어지는 행위의 반복을 표현하면서 여인의 꺼져가는 생명을 암시하고 있다. (e)도 반음의 어둡고 슬픈 느낌을 주면서, 반음 차이씩 서서히 꺼져가는 생명을 효과적으로 표현하고 있다. (f)의 2분음표는 음의 길이가 2박자이기 때문에, 생명의 “빛이 가물거리는 움직임”이 적절하게 포착되고 있다. 여기까지가 멜로디 부분인 두 번째 악보까지의 설명이다. 반주 부분을 담당하는 세 번째 악보인 베이스 부분을 보자. 증 7도 화음은 보통 옥타브라고 하는데 이 악보 위에서는 낮은음자리표와 가온음자리표가 각각 솔과 파 더블 샵(솔)으로 증 7도 화음을

나타내고 있다. 낮은음자리표 솔, 가온음자리표 솔 이렇게 기보했으면 일반적인 규칙이지만, 가온음자리표에 임시표를 사용해 침울한 느낌을 더하면서 일반적인 규칙을 벗어나게 기보하였다. 또한, 낮은음자리표에 있는 (h)는 미 플랫 더블 샵(파)라고 하는데, 이것은 가온음자리표 도와 불완전 5도 관계이다. 즉, “나 죽어가네...”라는 가사의 의미에 부합할 수 있는 불완전 5도 관계를 사용하여 죽어가는 느낌을 살리기 위한 장치라고 할 수 있겠다. 마지막으로 가온음자리표 (b)와 낮은음자리표 (k)의 관계가 6도, 높은음자리표 솔과 낮은음자리표 (k)가 단3도 관계인데, 이렇게 표현함으로써 계속 같은 차이로 하행하여 “힘이 소진되다 완전한 소멸로 이어지는 것”을 모방하고 있다. 디드로는 이렇게 시정에 맞추어 음을 선택하고, 협화음의 단조로움을 피하려고 불협화음의 요소를 첨가하였다. 협화음과 불협화음의 선택적이고 감각적인 배치가 우리의 감각에 작용하여 음악의 상형문자가 형성된다는 것이다. “관계들에 대한 지각”을 고려한 실천적 결과라고 할 수 있겠다.

그러나 동년에 작성한 「쇼 앙에게 보내는 편지」에서는 사정이 좀 다르다. 『편지』와는 완전히 다른 입장은 아니지만, 음악의 상형문자에 설정된 언어와의 관계를 모방적 요소가 부재한 순수한 감각에까지 확장한다. 음악이 그것을 듣는 사람에게 반드시 일정한 재현 상황을 반드시 일으키지 않는다는 것이다.

아가씨께서는 마지막으로 “어떤 이미지도 줄 수 없고, 선생님님은 물론, 그 어느 누구에게도 상형문자의 이미지를 그려주지 않지만 모든 사람이 들으면 대단히 즐거움을 느끼게 되는 음악의 대목들도 있어요”라는 말을 덧붙이십니다.

저는 그런 현상도 있다는 데 동의합니다. 하지만 아가씨 마음속에 아무 이미지도 그려주지 않고, 관계들에 대한 분명한 지각도 일깨우지 않으면서 아가씨께 유쾌한 자극이 되는 음악의 대목들이란 무지개가 아가씨의 눈을 즐겁게 하듯, 순수하고 단순한 감각 작용의 즐거움으로 귀를 기분 좋게 만들어 주는 것에 불과하며, 아가씨께서 그 음악의 대목에 당연히 요

구하실 수 있고 모방의 진실에 화성의 매력이 결부되어 있을 때 얻을 수 있는 완전함을 갖기란 어렵없는 일임을 고려해 주 시기를 부탁드립니다. (*Lettre à mademoiselle...* 205-206 ; 「...에게 보내는 편지」, 127)³³⁾

이 문제는 중요하다. 『편지』에서 음악의 상형문자는 음악은 언어라는 전제하에 청자에게 말을 하고 있다는 느낌, 그러한 인상의 필연적 효과로 구조화되어 어떤 이미지로 환언될 수 있다. 그래서 우리는 이 과정에서 아득하기만 한 추상 속에 감춰져 있는 구상을 발견하여 이 양자 사이의 소통에 참여할 수 있게 된다. 그 반면, 「쇼 양에게 보내는 편지」에서의 그것은 어떤 소리도 이미지-환영을 생산하지 못하고, 우리의 오감에 스쳐 지나가는 소리에 대한 감각적 반응만을 인정하여, 설사 거기서 무언가를 발견하려는 시도가 있다 해도, 불확실한 의미 탐구의 고리만 팽팽하게 이어져 갈 뿐이다. 물론 디드로가 음악의 상형문자적 표현은 “관계들에 대한 지각”에 기초한 화성의 절대적 아름다움에 있다고 강조하고 있지만, 음악의 가락과 선율과 리듬 하나하나가 제각기 내는 물질성에 자신을 내맡겨 이 상태에서 일어나는 자기 감각의 작용에만 의존하여 상형문자의 의미를 찾아 음악의 즐거움을 두는 데에는 그만한 이유가 있었다.

음악에서 감각의 즐거움은 귀뿐만 아니라 신경의 체계 전체가 어떻게 배치되었느냐에 따라 좌우됩니다. 낭랑하게 울리는 두성(頭聲)이 있다면, 배음(倍音)이라 부르고 싶은 인체의 조직체도 있습니다. 모든 신경섬유가 신속하고 활기차게 진동하는 사람들이 있는데, 화성이 그들에게 일으키는 심적 움직임에 대한 경험도 그만큼 강렬하여 그들은 어떤 움직임도 훨씬 더 강렬하게 느끼고 그들을 즐거움에 겨워 죽게 할 수 있을 일종의 음악에 대한 관념을 갖기에 이르기기도 합니다. 그

33) 강조는 필자. 통상적으로 『편지』의 부록처럼 수록되어있는 이 편지는 익명으로 처리되어 있다. 그러나 우리는 이 편지가 쇼 양에게 보낸 편지라는 것을 알고 있다. 본문에서는 내용의 전개상 수신자의 이름을 표기하고 주석에서는 원문 그대로 표기함을 밝힌다.

서 그런 사람들에게는 자신들의 존재가 진동이 지나치게 강해서 끊어질 수도 있는 팽팽하게 당겨진 섬유 한 가닥에 붙어 있는 것처럼 보입니다. 아가씨, 화성에 이토록 민감한 이 사람들이 음악의 표현을 가장 잘 판단할 수 있는 사람이라고 믿지 마세요. 이들은 느끼는 일이 비교하는 일을 전혀 훼손하지 않는 그런 달콤한 감동과는 거의 항상 상관없는 사람들입니다. 이들은 어떤 불행한 사람의 이야기를 눈물 없이는 들을 수 없는 연약한 마음을 가진 사람들을 닮았습니다. 이들에게 형편 없는 비극이란 없는 것이지요. (*Lettre à mademoiselle...* 206-207 ; 「...에게 보내는 편지」, 127-128)

디드로에 따르면, 화성에 민감한 존재들은 예민한 신경조직을 소유하여 배움과 같은 음들의 공명을 강하게 느낀다. 문제는 이 강렬한 느낌만을 지속해서 보존하여 음악적 쾌락을 누릴 뿐, 다른 것과 비교를 통한 미학적 판단을 거른다는 것이다. 이들은 『배우에 관한 역설 *Paradoxe sur le comédien*』에서 황격막의 요동침을 제어하지 못하고 자기감정에 함몰되는 배우와 비견될 수 있겠다. 그래서 이미지 환기와 화성을 제 생명으로 하는 음악의 상형문자가 지닌 힘도 때로는 순수한 감각적 쾌락의 음악 앞에서 압도당하기 때문에, 음악의 아름다움의 절대성에 값하는 보편적 가치를 지녔다고는 말할 수는 없다. 그렇다고 느낌만으로 음악의 아름다움을 가려내는 것도 그 느낌이 주관적 정서에 갇혀, 모호하고 미묘한 상형문자적 표현의 밖을 그려내지 못한다면 그 온전한 차별성의 쾌락을 누릴 수 없다.

게다가 음악은 회화와 시보다 더 우리 내부에서 알맞게 배치된 신체 기관들을 필요로 합니다. 음악의 상형문자는 너무 가벼워서 아주 금세 지나가 버립니다. 그 상형문자는 놓치기 쉽고 잘못 해석하기도 쉬우니, 교향악에서 연주되는 정말 아름다운 대목이라도, [이 대목에 대한] 순수하고 단순한 감각 작용에서 별안간 나와 반드시 느껴지는 쾌락이 종종 모호한

표현이 주는 쾌락을 훨씬 압도하지 못한다면 대단한 효과를 내지 못할 수도 있습니다. (*Lettre à mademoiselle...* 207 ; 「...에게 보내는 편지」, 128-129)

그 아름다움의 존재에 대한 미학적 판단을 위해서, 음악의 상형문자는 순간의 현실 속에서 기필코 감지되어야 할 운동하는 현실의 기미다. 하지만 그 미묘함도 미묘함이라니와 그 순간적 성질로 인해 해석의 불분명함을 피할 수 없었음은 자명한 사실이다. 디드로는 여기에 감각의 순수한 쾌락이 본질적으로 모호한 음악의 상형문자의 모방적 결합을 채워줄 수 있으리라고 믿었던 것 같다. 게다가 아름다움의 층위에서 음악의 상형문자가 지닌 시적 권위를 확보하기 위해서는 그 음악적 표현의 안전성을 필연코 담보할 수 없을 수도 있는 상당한 지적 모험이 필요하다.

회화는 대상 자체를 보여주고, 시는 그 대상을 묘사하지만, 음악은 그 대상의 한 가지 관념을 가깝스로 불러내기도 어렵습니다. 음악의 원천이라고는 음정과 음의 길이밖에는 없습니다. [악보를 적기 위해 사용하는] 이런 종류의 연필과 붓, 암흑, 고독과 같은 대부분의 대상 사이에 어떤 유추 관계가 있겠습니까? 그러니 자연을 모방하는 세 가지 예술 중 음악 예술이 표현의 자의성이 가장 심하고 분명함이 가장 떨어지는데도 우리 마음에 가장 강력한 말을 하는 일이 어떻게 생기는 것일까요? 대상을 덜 보여주기에 우리가 더 상상력을 발휘할 수 있게끔 하기 때문일까요? 혹은 감동을 받으려면 동요(動搖)가 필요하므로, 음악은 우리 내부에서 격렬한 효과를 만드는데 회화와 시보다 더 적합한 것이기 때문일까요? (*Lettre à mademoiselle...* 207 ; 「...에게 보내는 편지」, 129)

음악은 다른 모방예술에 비하여 그 상형문자를 창조하는 데 단점이 확연하다. 그 “표현의 자의성이 가장 심하고 분명함이 가장 떨어지고”, “대상을 덜 보여준다.” 하지만 이 단점은 다른 한편 음악의

생리일 수 있다. 음악의 현장성은 바로 듣는 사람의 정서에 호소하고 감수성에 작용하는 자의적 표현이 아닌가! 나탈리 크르메르의 고찰대로, “그림으로 표현된 이미지나 발화된 말”은 생각의 틀을 제공하지만, “소리는 결정된 것이 없기” 때문에 듣는 사람의 상상력을 자극하여 그 소리의 의미를 다양화할 수 있다.³⁴⁾ 다시 말해, 연속적으로 공중에 퍼져 흘러가는 소리는 지시대상이 없거나 불분명하여 그 정확한 해석에 인색한 사물이 될 수밖에 없는데, 그렇지만 이 인색한 현실을 딛고 그 현실을 넘어설 다른 현실을 찾아 나선다는 점에서, 지나친 자의성과 분명함과 모방의 결여는 음악이 주는 역동성이 되고 그쳐서는 안 될 생동감 넘치는 실천이 되어서 본질적이고 지속적이며, 바로 이러한 의미에서는 절대적이다. 그러한 단점이 “우리 마음에 가장 강력한 말을 하고”, “우리가 더 상상력을 발휘할 수 있도록” 만드는 이유일 것이다. 이것이 시와 회화와 구분이 되는 음악의 특수성이다.

라 쇼양이 제기한 문제에 대한 회답으로 디드로는 음악의 상형문자 형성을 설명하면서, 순수한 감각적 쾌락과 모방적 재현의 쾌락 중 어느 것도 선택하지 않는다. 선택을 하지 않는다는 것은 이 둘을 인정하면서도, 선택하지 않아서 얻을 수 있는 가능성을 염두해 두었기 때문일 것이다. 이 둘이 어떤 탁월한 설명을 만난다 해도 그 설명으로 환원되기에는 어려운 장애물이 존재한다. 어떤 탁월한 설명도 이 둘이 그리는 미결정의 소리를 벗어나서까지 탁월할 수는 없기 때문이다. 그래서 이 가능성은 우리의 감각을 스쳐 지나가는 소리, 그렇게 소통을 끝내고 이내 사라지는 그 소리 속에 명멸하는 등처럼 예감하고 떠올릴 수 있는 무슨 이미지나 형상이 순간적인 연속의 관계 맺음처럼 남아서, 우리의 정신을 집중시키고 또 다른 정신의 모험을 촉구하는 것에 있다고 말할 수 있을 것 같다. 결국, 알렉산드로 아르보의 분석처럼, “음악의 상형문자의 표현, 다시 말해 어떤 텍스

34) Nathalie Kremer, <Entendre l'invisible. la voix de l'œuvre et ses enjeux esthétiques dans les écrits de Diderot>, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2014/1 (n° 49), p. 50.

트에도 기대지 않는 독자적인 소리의 참신한 표현은 (...) 그 소리에 다가섬으로써 재현 예술의 모방을 능가하는 강한 힘을 획득하게 될 사람의 정신 상태에서 나오게 된다.”³⁵⁾ 그 결과 이 심미안의 소유자가 감각한 음악의 상형문자는 소리에서 그 친숙함을 박탈하고, 어긋난 음들의 관계에서 새로운 모험적 시도를 발견하게 하여, 이미 준비된 소리들, 인습적인 소리들을 자연의 혹은 자연스러운 소리와 혼동하는 의식을 뒤흔들어 놓을 수 있을 것이다.

5. 결론

디드로가 『편지』에서 상형문자에 대한 정의를 시도하고 그 표현의 예를 시, 회화, 음악이란 예술 장르에서 들고 설명한 것은 이 문자만의 통합력 즉, 하나의 기호로 그 깊고 넓은 속내를 다 드러낼 수 있는 언어적 표현의 길을 내보기 위함이었다. 사실 언어를 도구로 사용할 뿐만 아니라 언어에 대한 기대를 걸고 언어를 목표로 삼기까지 한 이 문인, 철학자에게 언어적 논리의 한계를 극복하는 또 다른 언어적 질서의 모색이 필요했으리라. 하지만 상형문자는 무엇보다도 미학적 개념이었다. 그도 그럴 것이, 디드로가 상형문자의 구성 조건으로 삼고 있는 “조화”는 후에 이 미학자의 제 일의 미학적 개념으로 자리 잡게 될 “통일성 unité”에 일치하며, 이 “조화”에 빠져서는 안 될 “부수적인 것”은 “전체를 하나 되게” 만들어야 하는 필수적인 개체임을 부인하기 어렵기 때문이다. 개체들의 관계로 이루어진 “전체”는 이 유기적 구성으로 인해 하나의 의미로 환원되지 않는다는 것은 주지의 사실이다.

그가 시 혹은 시적 표현에서 찾은 “부수적인” 순서, 도치는 그래서 낱말의 순서를 그저 바꾸는 일이 아니라, 세상과 말의 논리가 제 권력을 굳건히 지키고 있는 지점에서, 그 인색한 논리의 틀을 논리

35) Alessandro Arbo, <Diderot et l'hiéroglyphe musical>», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 30 avril 2001, p. 75.

의 불모적 자리로 고발하여 논리적 제약들이 완화 혹은 해소된 한 세계의 아름다움에 대한 전망을 겹쳐 놓는 일이 된다. 그저 관념으로 치부될 것 같았던 이 감성의 재분배는 진실의 시선 그러니까 시의 상형문자의 형성을 결정하는 진실을 소유하게 되는 것이다. 이 “부수적인” 순서는 회화와 음악의 상형문자에 오면 동일한 의미의 “부수적인 사물” 또는 “표현”으로 바뀐다. “조화”를 통한 상형문자의 형성을 목적으로 하는 “관계들에 대한 지각”이 이 두 장르에서도 예외가 될 수 없다. 상형문자는 표준화와 객관화를 거부하고 그 위반으로 새로운 질서의 힘을 내는 이상, 회화의 상형문자에서는, 때로는 “주된 표현”과 관계가 없을 것 같은 것들이 그 관계를 만들어 낸다. 1754년의 『자연해석에 대한 사색』에서 자연 현상들의 “동떨어진 관계 *rappports éloignés*”로도 해석될 “관계들에 대한 지각”은 『1767년 살롱』의 “이상적 모델”³⁶⁾론에서 가장 큰 울림을 얻을 것이다. 음악의 상형문자의 경우, 화성의 층위에서건 개별 리듬의 층위에서건 음들의 관계는 언어적 기호와 다른 표현력이다. 그 관계는 특정한 사물을 가리키는 것도 아니고, 무엇을 가리킨다고 해도 시나 회화에 비해 불분명하다. 음악이 언어이건 아니건 눈으로 감지하여 의미작용에 제한이 있는 두 장르와는 달리, 겉으로 드러나지 않은 음악의 표현은 여러 층위에서 해석할 수 있는 가능성으로 인하여 의미작용이 다층적이기 때문에 그 지각은 훨씬 더 섬세하고 예민한 해

36) 디드로의 이상적 모델은 이렇게 정리가 가능할 것 같다. “디드로에 따르면, 스팅크스, 세이렌, 반수신(半獸神), 미노타우로스 등은 미(美)로 구성된 상상의 존재들이다. 실제 존재들의 부분 복합체인 이 존재들은 자연에 산재한 모든 산물들을 닮은 모델이며, 그러므로 도처에 있지만 어디에도 없는 존재이기도 하다. 이들이 미인 것은 도처에 있지만 어디에도 없는 “신”과 같기 때문이기도 하지만, 중요한 것은 “신”적인 이 예술적 존재가 자신의 부분 구성체를 연결하는 “동떨어진 관계”를 전체인 “하나”로 통일하는 실재의 *beau réel*을 지니고 있기 때문이다. 다시 말해, 이 신적인 존재는 상상의 산물이지만, 그 미는 자연에 있는 실재의 결합이라는 것이다. 이렇게 해서 디드로는 미가 항상 영적 존재의 작품이 될 수 없다는 사실에 이른다. 더구나 이 관계라는 것도 우리가 지각할 수 없는 여러 동인에 의해 우연적으로 맺어질 수 있는 성질로 인하여 미는 정적인 개념이 아니라 동적인 개념으로 자리 잡는다.”(『부경벌 여행기 보유 *Le supplément au voyage de Bougainville*』, 드니 디드로 지음/정상현 옮김, 서울, 지식을 만드는 지식, 2020, p. 125-126)

석자의 정서와 감수성이 요구된다.

“관계들에 대한 지각”에 기초한 이 시적이고 창조적인 미학적 개념의 상형문자는 바로 이러한 이유로 자연으로부터 주어진 텍스트의 복사이기를 그치는 순간 탄생한다. 이성적으로 숙고된 의미와 재현을 넘어서기에 디드로에 따르면 강한 감성을 지닌 자들만이 그 “시적 상징”을 통찰할 수 있다. 이것을 “강하게 느낀다”(Lettre, 169 ; 『편지』, 72)는 것은 지식체계에 복무하기를 거부하며 논리적 설명이 무기로 삼는 필연성의 고리에 붙잡히지 않는다는 것을 말한다. 그래서 상형문자는 디드로의 말대로 누구나 이해할 수 없는, 일반적으로 낯선 표현일 수밖에 없다. 그 낯섬으로 인해 이 문자는 그 풀이를 시도하는 주체에 의해 완전히 제어되지 않는다. 학술적이고 미학적인 일반적 문맥에서 벗어나서 그 고립으로 얻게 되는 생생함으로 그 생명력을 유지하기에 그 주체의 이성으로 풀어내기보다는 육체의 감각으로 풀어내야 효과적인 결과를 얻을 수 있을 것이다. 이성이 읽어내는 메마른 언어 운용에 한계를 체감했던 디드로가 갈수록 세련되고 정제되는 언어 문법을 넘어서는 상형문자, 이런 표현이 가능하다면, ‘최상의 언어’를 『듣고 말하는 사람들을 위한 농아에 대한 편지』에서 추구한 것은 “음성언어 이전의 표현 도구”³⁷⁾인 상형문자와 음성언어의 실천이 불가능한 농아들의 몸 언어 간의 시적 아날로지를 염두에 둔 것이 아닐까?

두 언어는 공히 말이 전달하는 구체성을 희석시키면서, 말이 번듯한 제 육체를 벗어던지고 비결정적인 감성과 감각에 의해 그 은유와 상징의 깊이를 얻게 되는 힘의 언어다. 두 언어의 이러한 불완전성이 그 불완전함을 메울 상상력의 제작에 관여하고 그 조건을 제공하는 언어적 표현이기 때문에, 주어진 말의 세계와 다른 것이 아닌 그 안에 있는 또 다른 말의 세계다. 이 두 언어는 이러한 의미에서 일반 언어 밖의 타자이자 개별적인 본질로서의 주체적 언어이며, 말의 논리적 제약을 해소하는 동시에 그 말의 논리를 넘어서는 부정형(不定

37) Alessandro Arbo, *op.cit.*, p. 65.

形)의 질서를 누린다. 디드로가 공식적으로 이 두 언어를 이상적이고 완전한 언어라고 표현한 적은 없지만, 그의 글의 세계가 상상력이 필요한 단상의 형식을 빌린 철학 작품이나, 말 대신 팬터마임과 몸동작 등의 행위로 생각의 표현을 등장시키고 그 언어를 이론화한 소설작품과 극 작품, 이 두 언어의 내용과 이론을 뒷받침할만한 그의 미적, 철학적 통찰력이 빛나고 있는 미학 작품으로 구축되고 있다는 것을 고려한다면, 이 두 언어는 디드로가 생각하고 실천하여 그 전망을 꿈꾼 이상적인 언어 자리에 위치할 수 있을 것 같다.

움베르토 에코는 그의 저서 『유럽 문화 속의 이상적인 언어 탐구』³⁸⁾에서 이미지와 몸 언어, 상형문자와 이 문자를 기초로 하여 만들어진 숫자를 “이상적인 언어”로 정리한 17, 18세기 사상가들의 고찰을 소개하며, 이 유무형의 언어적 표현이 그 유연성과 독창성으로 “이상적인 언어 탐구”를 하는 연구자들에게 매력적인 문자로 다가온다는 사실을 확인하고 있다. 이 이탈리아의 언어학자가 다층적 의미를 생산하는 몸 언어의 전위적 매력과 상형문자의 미적 창조성을 탐구한 디드로를 아쉽게도 소개하지는 않았지만, 이상적이고 완전한 언어를 궁구했던 이 18세기 철학자의 고뇌가 이 연구서의 여기저기에 매설되어 있음을 고려한다면, 완전하고 이상적 가능성을 내포하고 있는 이 언어들의 중요성이 또다시 주목받고 있다고 하겠다.

38) Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Jean-Paul

Manganaro (trad.), Paris, Seuil, 1994, chapitre VII <La langue parfaite des images>, p. 169-206 참조.

참고문헌

* 디드로의 작품 및 번역서

Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Hermann, 1978.

-----, *De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, Édition de Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1968.

-----, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Texte établi et présenté par Gita May et Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984.

-----, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.

-----, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.

-----, *Pensées sur l'interprétation de la nature, Oeuvres philosophiques*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994.

『듣고 말하는 사람들을 위한 농아에 대한 편지』, 드니 디드로/이충훈 옮김, 서울, 위크룸 프레스, 2015.

『부갱빌 여행기 보유 *Le supplément au voyage de Bougainville*』, 드니 디드로 지음/정상현 옮김, 서울, 지식을 만드는 지식, 2020.

* 디드로에 대한 연구서 및 논문

Arbo, Alessandro, <Diderot et l'hiéroglyphe musical>», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 30, 2001.

Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.

Durand-Sendrail, Béatrice, *La musique de Diderot*, Paris, Édition Kimé, 1994.

Kremer, Nathalie, <Entendre l'invisible. la voix de l'œuvre et ses enjeux

esthétiques dans les écrits de Diderot>, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014.

Lavezzi, Elisabeth, <Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*>, *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 46, 2011.

Leca-Tsiomis, Marie, <Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose>, *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 46, 2011.

Martin, Marie-Pauline, <L'imaginaire de la musique et le Hiéroglyphe du paysage chez Diderot>, *Images re-vues*, n°7, 2009.

Pavy, Élise, <Le mythe des hiéroglyphes au XVIIIe siècle : la langue et la crypte>, *L'imaginaire des langues. Représentations de l'altérité linguistique et stylistique (XVIe-XVIIIe siècle)* Édité par Sabine Lardon, Michèle Rosellini, *Cahiers du GADGES*, Genève, Droz, juin 2019.

정상현, 「샤르댕 앞에서. 그 교훈과 시각성」, 『프랑스문화예술연구』 겨울호(78집), 프랑스문화예술학회, 2021.

* 기타.

한병철, 『에로스의 종말』, 김태환 옮김, 문학과 지성사, 2015.

Résumé

Essai sur l'hiéroglyphe de Diderot :

Lettre sur les sourds et muets

Jeong Sang Hyun
(Université féminine Sookmyung, Professeur)

Le terme de hiéroglyphe apparaît pour la première fois dans la Lettre. Diderot importe cette notion à l'intérieur d'une problématique esthétique, dans le but de définir quelques connotations du langage poétique et plus généralement artistique. Pour cela, il réfléchit sur les caractéristiques hiéroglyphiques des trois arts différents : la poésie, la peinture et la musique. Diderot tente de faire le parallèle entre ces trois arts pour interroger leur fondement commun. Il estime que le rôle premier de chaque art est d'évoquer, pour "faire parler l'imagination" du lecteur ou du spectateur. Cette recherche de Diderot pour expliciter la force de ce langage invisible qui ne repose pas sur la logique du suivi grammatical, mais qui "dit et représente tout à la fois" nous conduit naturellement à ses problèmes du langage et à son expérience de pensée. Diderot s'intéresse et a recours à la figure du sourd et muet qui doit s'exprimer par gestes. Il constate que le geste est plus expressif que la parole et qu'il est à la fois source de la représentation et langage. Ses oeuvres, (philosophiques dont l'imagination est un instrument nécessaire pour la compréhension de la signification; romanesques et théâtrales où il expérimente et pratique le langage du corps pour susciter une sémiotique du corps éloquent ; esthétiques où il construit sa théorie esthétique pour soutenir les contenus des deux langages, hiéroglyphes et corps) en témoignent. On pourrait en conclure que la raison pour

laquelle Diderot recherche la signification de l'hiéroglyphe en poésie, peinture et en musique dans la Lettre, si l'on veut, "la langue parfaite" au sens large, serait de montrer l'analogie poétique entre l'hiéroglyphe, "un instrument d'expression antérieur au langage phonétique"³⁹⁾ et le langage du corps d'un sourd et muet qui ne peut pas utiliser le langage phonétique.

Umberto Eco, dans son ouvrage, *La Recherche de la langue parfaite* dans la culture européenne, présente les penseurs de l'âge classique qui estiment que l'écriture parfaite est celle des images et des gestes. Selon ce linguiste italien, quand on recherche la langue parfaite, on peut considérer ces modes d'expression comme un instrument polyphonique qui permet d'explorer le processus de la représentation depuis la sensation primitive. C'est là où se rencontrent Diderot et Eco.

Mots-clés : hiéroglyphe, harmonie, accessoire, évocation,
imagination, langue du corps, langue parfaite.

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

39) Alessandro Arbo, *op.cit.*, p. 65.

미셸 뷔토르의 소설 『단계 *Degrés*』에 나타난 의미층 연구*

지영래
(고려대학교 교수)

국문요약

본 논문은 미셸 뷔토르의 소설 『단계』에서 작가가 작품의 제목 속에 담아 내고자했던 다층적인 의미 분석을 통해 작품의 구조와 의의를 밝힌다. 뷔토르의 방대한 작품 세계는 1960년 『단계』의 발표 이후 소설적인 글쓰기로부터 점점 멀어진다. 언제나 이야기가 현실과 맺는 관계를 고심하며 소설의 형식에 대한 진지한 탐구를 시도했던 뷔토르는 난해한 그의 마지막 소설 『단계』를 통해서 1950년대 말 프랑스 교육제도의 불편한 현실을 적나라하게 드러내보이고자 했다. 우리는 소설의 제목으로 쓰인 프랑스어 ‘degré’의 의미를, (1) 친족 관계의 ‘단계’, (2) 교육 제도의 ‘단계’, (3) 독서의 ‘단계’라는 세 가지 의미층으로 구분하여 작품 해석에 적용함으로써, 이 작품의 파편적 묘사들과 산만한 구성 속에 내포된 유기적인 구조와 심층적인 의미를 드러내고자 한다.

주제어 : 뷔토르, 단계, 교육 제도, 소설 기법, 누보로망

* 이 논문은 2021학년도 고려대학교 문과대학 특별연구비(과제번호: K2028211)에 의하여 수행되었음. (This study was supported by a faculty research grant from the College of Liberal Arts at Korea University in 2021.)

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 『단계』와 뷔토르의 소설 쓰기
3. 촌수와 등장인물 분석
4. 교육의 단계와 시공간 분석
5. 독서의 단계와 독자의 위치
6. 나가며

1. 들어가며

우리의 세계는 대부분이 이야기로 구성되어 있다. 우리를 둘러싸고 있는 세상에 대해서 내 눈으로 직접 보고 내가 몸소 체험해서 알고 있는 내용은 극히 일부분일 뿐이고 나머지는 모두 이야기로 채워진다. 내 이웃과 나의 조상에 대해서, 어제 오늘 있었던 국내외 사건들과 내가 태어나 몸담고 있는 이 세상과 우주에 대해서, 내가 직접 체험하지 못하고서도 나의 세계라고 믿고 있는 것들의 대부분은 소식이나 정보 형태의 이야기들로 그 비어있는 부분들이 채워진다. 그것이 가족에게서 들은 이야기든, 포털에서 검색한 기사든, 텔레비전이나 유튜브에서 얻은 정보든, 학교 수업 시간에 배운 내용이든간에 내가 알고 있는 우리의 세상은 이야기로 구성된 세계이다. 따라서 그렇게 구성된 나의 세계가 실제로 존재하는 세계의 진리치에 얼마나 가까운지는 내가 취사선택한 그 이야기들의 질에 달려있다. 언어로 된 무수한 버전의 이야기들 가운데 진실에 가까운 이야기들을 선별할 수 있으려면 그것들에 대한 감식력을 갖출 수 있는 훈련

이 필요하고, 그러한 훈련의 최적의 장소는 소설이다. 소설이라는 특수한 형태의 이야기 방식 속에서 현실이 우리에게 드러나고 표현되는 다양한 형식들을 연구함으로써, 우리는 나의 현실을 구성할 이야기들을 선별할 수 있는 눈을 기르고 또 새로운 이야기 형식들을 접하면서 현실을 보는 눈도 바뀌게 된다. 소설은 나와 세상의 관계를 항상 깨어있는 시선으로 유지할 수 있게 도와주는 최적의 장소이다. 이것이 1950년대 “누보로망의 대표작가”¹⁾ 미셸 뷔토르의 소설관이다.

세계는 대부분 그것에 관하여 사람들이 우리에게 말해준 것, 즉 대화, 수업, 신문, 책 따위의 매개에 의해서만 나타난다. 우리가 우리 눈으로 본 것, 우리가 우리 귀로 들은 것은 곧 이러한 제후 속에서만 그 의미를 지니게 된다.²⁾

뷔토르는 “우리가 파악한 현실의 본질적인 구성물들 중 하나”³⁾로서의 이러한 이야기의 힘을 누구보다 일찍 간파하고 그 중에서 소설이라는 장르의 사회적 가치와 역할을 지속적으로 강조해 온 작가이다. “이야기의 한 특수한 형식”⁴⁾으로서의 소설은 현실이 우리에게 어떤 방식으로 나타나는지 혹은 나타날 수 있는지를 연구할 수 있는 더할 나위 없이 훌륭한 장소이다. “이야기의 실험실”⁵⁾으로서의 소설 형식에 관한 연구는 이야기가 현실과 맺는 새로운 관계를 드러내

1) <L'écrivain Michel Butor, figure du Nouveau Roman, est mort> (*Le Monde*, 2016.08.24.; *L'Express*, 2016.08.24.)

2) Michel Butor, <Recherches sur la technique du roman>, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.88: “Le monde, dans sa majeure partie, ne nous apparaît que par l'intermédiaire de ce qu'on nous en dit : conversations, leçons, journaux, livres, etc. Très vite, ce que nous voyons de nos yeux, ce que nous entendons de nos oreilles, ne prend son sens qu'à l'intérieur de ce concert.”

3) Michel Butor, <Le roman comme recherche>(1955), *Répertoire I*, Minuit, 1960, p.7: “[Le récit] est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature ; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité.”

4) *Ibid.*: “Le roman est une forme particulière du récit.”

5) *Ibid.*, p.8: “(...) c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit.”

면서 우리가 몸담고 있는 세상에 대하여 습관화 되어 굳어가는 의식을 흔들어 깨워주고 우리가 세상을 “다른 방식으로 바라볼 수 있게”⁶⁾ 만들어 준다. 따라서 훌륭한 소설은 “해방의 도구”⁷⁾로서 “우리가 세계를 보고 이야기하는 방식을 변화시키고, 그 결과 세계를 변화시키는”⁸⁾ 것이다.

본 논문은 이러한 뷔토르의 소설관을 구체적으로 실천한 그의 소설 『단계 *Degrés*』를 분석하고자 한다. 1960년 갈리마르 출판사에서 출간된 그의 소설 『단계』는 뷔토르의 작품을 가운데 전통적인 장르 구분의 기준에서 그의 마지막 소설로 간주된다.

2. 『단계』와 뷔토르의 소설 쓰기

뷔토르의 작품 세계는 방대하다. 2016년 89세를 일기로 사망하기 전까지도 왕성한 집필 활동을 이어갔던 뷔토르는 2006년부터 2011년에 걸쳐 자신의 작가 활동을 결산하는 열세 권의 작품 전집⁹⁾을 발간했다. 별권으로 발행된 색인집을 제외하고, 대부분 천여 페이지가 넘는 분량의 열두 권으로 구성된 이 전집은 다양한 종류의 뷔토르의 글들을 일반적 의미에서 ‘장르’라고 보기에는 애매한 방식으로 분류하여 각 권의 제목을 붙이고 있다. 『소설 *Romans*』(1권)과 『시 *Poésie*』(4권, 9권, 12권)를 제외하면 나머지 작품들은 각각 『레퍼토리 *Répertoire*』(2권, 3권), 『장소의 정령 *Le Génie du lieu*』(5권, 6권, 7권), 『꿈의 재료 *Matières de rêves*』(8권), 『연구물 *Recherches*』(10권), 『즉흥

6) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1967, p.73 : “(...) effectivement, en utilisant des formes, en les faisant évoluer, on voit apparaître la réalité autrement.”

7) Michel Butor, <Intervention à Royaumont>(1959), *Répertoire I*, Minuit, 1960, p.272 : “un instrument (...) de libération”

8) Michel Butor, <Recherche sur la technique du roman>, *op. cit.*, p.90 : “toutes les grandes oeuvres (...) transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde.”

9) Michel Butor, *Œuvres complètes de Michel Butor*. Textes réunis par Mireille Calle-Gruber. Paris : Éditions de la Différence, 2006-2011. 13 volumes.

강연 *Improvisations*』(11권) 등의 제목으로 분류되어 있어서, 뷔토르가 시도한 다양한 글쓰기 실험의 방대한 규모를 짐작할 수 있게 해준다.

일반적으로 우리가 뷔토르의 ‘소설’이라고 분류하는 작품들은 이 열두 권 전집의 제1권에 포함되어 있다. 여기에는 그의 대표적인 4편의 소설, 『밀랑 통행로 *Passage de Milan*』(1954), 『시간의 활용 *L'Emploi du temps*』(1956), 『변경 *La Modification*』(1957), 『단계 *Degrés*』(1960)와 더불어 두 편의 글이 더 실려 있다. 하나는 1967년에 간행된 자전 소설 형태의 『젊은 원숭이 예술가의 초상 *Portrait de l'artiste en jeune singe*』이고, 다른 하나는 1973년에 나온 『시간 간격 *Intervalle*』이다. 뒤의 두 편의 작품은 모두 전통적인 소설 형식을 크게 벗어난 형태의 글로서, 이른바 누보로망을 넘어서는 “새로운 누보로망 *nouveau nouveau roman*”¹⁰⁾으로 분류될 수 있는 작품들이다.

하지만 방대한 뷔토르의 작품 세계를 분류하는 방식은 비평가들마다 상이하다. 크게는 그의 작품들을 시기적으로 분류하는 방식과 주제별로 분류하는 방식으로 나뉘 볼 수 있겠는데, 엘스 종즈넬 Else Jongeneel과 같은 연구자는 편의상 뷔토르의 산문 작품들을 시기별로 ‘소설류 *Romanesque I*’(1954-1960), ‘소설류 II’(1962- 1965), ‘소설류 III’(1967-1973)으로 나누어 연구를 진행하고 있지만, 실제로는 그의 작품들을 시기적 분류하는 것보다는 주제별로 나누는 것이 더 적절하다고 지적한다.¹¹⁾ 우리가 분석하고자 하는 『단계』는 시기별로

10) Michel Butor et al., *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* 2, Colloque de Cerisy-la-Salle, coll. 10/18, 1972.

11) Else Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque*, José Corti, 1988, pp.9-18 참조. 엘스 종즈넬은 장 루도 Jean Roudaut가 1966년까지의 뷔토르 작품들을 분석하여 ‘*Romanesque I*’과 ‘*Romanesque II*’로 분류한 것에 덧붙여서, 이후의 작품에는 1973년 뷔토르 관련 학술대회에서 제안된 용어인 ‘*Romanesque III*’을 사용한다. ‘*Romanesque I*’에는 *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du Temps* (1956), *La Modification* (1957), *Degrés* (1960)를, ‘*Romanesque II*’에는 *Mobile* (1962), *Réseau Aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965)를, 그리고 ‘*Romanesque III*’에는 *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), *La Rose des Vents* (1970), *Le Génie du Lieu* 2 (1971), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de*

분류하든 주제별로 분류하든 두 가지 관점에서 모두 뷔토르의 작품 세계의 중요한 변곡점에 위치하고 있다.

시기적으로 볼 때 『단계』가 발표된 1960년은 뷔토르로서는 ‘누보로망’으로 분류되는 문학적 경향과 마지막으로 호흡을 맞춘 시기일 것이다. 뷔토르는 1954년(28세)에 첫 소설 『밀랑 통행로』를 미뉴 Minuit 출판사에서 출간하고, 1956년 『시간의 활용』으로 젊은 신예 작가에게 수여되는 페네옹 상 Prix Fénéon을, 그리고 1957년 『변경』으로 르노도 상 Prix Renaudot을 수상함으로써 문단에 공식적인 인정을 받게 된다. 그리고 『에스프리 Esprit』지 등의 언론에서는 1958년부터 미뉴 출판사를 중심으로 한 일군의 전위적 작가들의 작품을 ‘누보로망’으로 지칭하며 뷔토르와 함께 알랭 로브그리에, 나탈리 사로트, 사무엘 베케트, 클로드 시몽, 카뮈 야신 등의 이름을 거론한다.¹²⁾ 뷔토르는 처음부터 이러한 문학계의 규정짓기를 거부¹³⁾했고, 특히 로브그리에와의 문학적 차별성을 강조¹⁴⁾하였지만 그의 이름은 ‘누보로망’과 분리할 수 없는 작가가 된다. 그리고 이러한 문학계의 유행과는 상관없이 자신의 소설적 실험을 이어가던 뷔토르는 『변경』으로 르노도상을 수상한 직후 이제는 “정말로 대담한 한 권의 책”¹⁵⁾을 쓸 시기가 되었다고 생각하여 『단계 Degrés』의 집필에 착수하고 1960년 초에 갈리마르 출판사에서 이 작품을 출간한다. 『단계』의 출간 직후 비평계의 반응은 사르트르 등의 일부 우호적인 평가를 제외하고는 한결같이 부정적이었고, 미국에 있던 뷔토르에게 한 지인은 이 소설이 “본의 아니게 누보로망에 치명타를 가한 것 같다”¹⁶⁾는 내용의 편지로 당시 비평계의 분위기를 알려 온다. 뷔토르도 1996년에

Diabelli (1971), *Intervalle* (1973) 등을 포함시키고 있다.

12) Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Seuil, 1973, p.6.

13) André Clavel, *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, p.102.

14) Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1973, p.83.

15) Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, La Différence, 1993, p.121. “Je me suis dit que c'était le moment ou jamais de faire un livre vraiment audacieux.”

16) André Clavel, *Curriculum Vitae*, *op. cit.* p.121.

응한 한 인터뷰에서 자신이 여전히 누보로망 소설가로 분류되고 있는 것을 보며 사람들은 소설가로서의 자신의 활동이 1960년에 끝난 것처럼 생각한다고 아쉬움을 토로한다.

사실상 뷔토르의 문학적 활동은 1960년 이후에도 50년 이상 계속 된다. 하지만 전통적인 의미에서의 소설적 글쓰기는 1960년의 『단계』를 마지막으로 중단된 것이 사실이다. 일찍부터 초현실주의 경향의 시를 쓰고 대학에서 철학을 전공했던 뷔토르는 철학적이고 시적인 자신의 “이 두 경향을 양립시키는 방편으로”¹⁷⁾ 소설을 쓰기 시작했고, 새로운 소설을 구상할 때마다 직전 소설보다 더 큰 규모의 주제를 새로운 기법으로 다루고자 기획한다. 파리의 한 건물에서 벌어지는 12시간 동안의 사건으로 구성된 『밀랑의 통행로』, 영국의 한 도시에서 1년의 시간 동안 전개되는 『시간의 활용』, 파리와 로마 간의 두 도시를 연결하는 열차 칸 안에서 2인칭으로 서술되는 『변경』에 이어, 『단계』는 세 명의 서로 다른 1인칭 화자들이 파리의 한 중등학교 교실에서 이루어지는 수업 시간을 중심으로 그들의 삶을 서로 다른 관점으로 이야기한다. 『단계』의 출간 직후 바로 8개월간의 미국 생활을 시작했던 뷔토르는, 그곳에서 “쌍둥이 *Les jumeaux*”라는 제목으로 똑같이 생긴 두 주인공들에 의해 증폭되는 혼란 등으로 계획된 서간체 형식의 다섯 번째 소설을 구상했었다.¹⁸⁾ 그러나 이 계획은 현실에서 어디서나 똑같은 것이 반복되고 있는 미국의 거대한 일상(똑같은 모텔들, 똑같은 슈퍼마켓, 똑같은 이름의 도시들 등)과 마주하면서 곧 포기되는데, “쌍둥이”에서의 협소하고 제한적이던 주제는 『모빌 *Mobile*』(1962)이라는 전혀 다른 새로운 작품의 기획으로 발전한다. “미국을 재현하기 위한 연구 *Étude pour une représentation des États-Unis*”라는 부제를 달고 있는 『모빌』은, 정사각형에 가까운 판형(18,5x23,5cm)에 선형적인 독서가 불가능한 “조각나고, 헤쳐 모여, 분류가 안 되는”¹⁹⁾ 책으로 비평계를 크게 당황하

17) André Clavel, *Curriculum Vitae*, op. cit. p.55.

18) *Ibid.*, p.130.

19) Mireille Calle-Gruber, <Un art de chiffonnier>, *Œuvres complètes de Michel*

게 만든다. 다양한 활자체, 수많은 여백, 메모인지 시인지 구분이 안 되는 모자이크 형식의 글쓰기, 대문자로 표기된 반복되는 도시명들과 함께 마치 “미국 위를 날아다니는 인상”²⁰⁾을 주고 싶었다는 이 작품은 작가에게 독서 방식을 일러달라고 요청이 쇄도할 만큼 전통적인 독자층으로부터 멀어진다. 이후 뷔토르의 글쓰기는 소설의 테두리를 크게 벗어난 다양하고 창조적인 글 형태를 띠게 되고, 강연과 교수 생활을 이어가며 음악가나 미술가들과의 협업 작업, 지리적 공간을 문학적으로 분석하는 “장소의 정령 *Le Génie du lieu*” 시리즈, 음악가가 자신만의 연주 레퍼토리를 지니고 있듯이 자신의 문학 비평들을 모아 놓은 “레퍼토리 *Répertoire*” 시리즈 등의 다양한 집필 활동을 계속해 나간다. 소설적 글쓰기의 마지막 작품이 된 『단계』는 이러한 뷔토르의 새로운 여정의 출발점에 위치하고 있다.²¹⁾

르노도 상 수상을 계기로 확보된 문학적 명성을 발판으로 기획한 “정말로 대담한” 책, 뷔토르의 표현대로 “소설적인 것의 한계”²²⁾까지 밀어붙인 『단계』는 당시의 독자들을 당혹스럽게 했다. 특히 1960년 1월 갈리마르 출판사에서 ‘백색 총서 *Collection blanche*’로 나온 판본은 3부 구성으로 각 부마다 모두 7장씩의 같은 형식으로 서로 화답하는 구조를 알리고자 저자가 붙여놓은 알파벳 지표들이 편집 과정에서 일방적으로 삭제당한 채로 출간되어 독서의 어려움을 더욱 가중시킨다. 하지만 저자가 의도했던 이러한 사소한 디테일들이 충실하게 반영되어 출간²³⁾되어도 소설 『단계』는 독자들이 쉽게 줄거리를 따라가기 어렵다. 『단계』의 줄거리가 요약될 수 있을까?

소설은 파리에 위치한 가상의 텐느 Taine 고등학교의 1학년 A반 (la seconde A)에서 1954년 10월 12일 화요일 오후 3시-4시에 진행된

Butor, t. V. *Le Génie du lieu 1*, La Différence, 2007, p.7.

20) Mireille Calle-Gruber, <Un art de chiffonnier>, *op. cit.*, p.10.

21) André Clavel, *Curriculum Vitae*, *op. cit.* p.138 : “C’est à partir de *Degrés*, mais surtout de *Mobile*, que les gens ont commencé à ne plus suivre.”

22) *Ibid.*, p.119 : “On est à la limite du romanesque.”

23) 2006년에 출간된 전집에서는 뷔토르의 의도를 충실히 반영하여 장별 문자 표기와 특정 문단의 굵은 활자체가 복원된다.

신대륙의 발견과 정복에 관한 역사지리 수업 시간을 중심으로 전개된다.²⁴⁾ 이 중심 사건을 축으로 이 반의 다른 수업 시간들, 이 시간의 이전 수업과 이후 수업들, 이 학교의 다른 학급 풍경들과 그 구성원인 교사와 학생들 사이의 다양한 파편적인 일화들이 퍼즐 식으로 추가되면서 전체적으로 이 시기 프랑스 교육제도 전반의 한 단면을 엿볼 수 있게 이야기가 진행된다. 제1부에서는 역사지리 교사인 화자 피에르 베르니에 Pierre Vernier가 자신의 조카이자 1학년 A반 학생인 피에르 엘레르 Pierre Eller에게 후일 그 조카가 자기 학급의 분위기를 눈앞에 생생히 떠올릴 수 있는 기록을 남길 목적으로, 그를 ‘너’로 지칭하며 그날의 수업 풍경을 중심으로 학생들과 교사들에 대한 충실한 묘사를 시도한다. 제2부는 피에르 엘레르가 화자가 되어 삼촌인 베르니에를 ‘너’로 지칭하며 자신의 눈으로 관찰한 같은 수업 풍경을 묘사하고, 제3부는 베르니에의 동료교사이자 엘레르의 또다른 삼촌인 프랑스어 교사 앙리 주레 Henri Jouret가 화자가 되어 조카 엘레르를 ‘너’로 지칭하며 베르니에가 시작했던 작업을 마무리한다.

우리는 사방으로 분산되어 있고, 복잡한 미로처럼 꼬여있는 이 책의 내용을 파악하기 위해 이 작품의 제목 “degrés”에서부터 실마리를 풀어보고자 한다. 뷔토르는 작품의 제목 선정에 누구보다도 중요한 의미를 부여했던 작가이다.

“degrés”라는 단어는 굉장히 다의적이라서 제목으로는 딱 안성맞춤입니다. 그 단어의 모호함이 책을 읽어가는 가운데 전개되고 펼쳐질 것입니다. (...) 제목은 책의 열쇠입니다. 그리고 책 덕분에 언어와 사회가 풀립니다. (...) 나는 이 작품 속에서 사전에 의해 구분되어 있는 모든 의미들이 이 제목에 담길 수 있도록 노력했습니다.²⁵⁾

24) 전체 소설 속에 파편적으로 분산되어 있는 이 중심 수업 시간에 관한 묘사 부분이 2006년 전집본에서는 굵은 활자체로 복원된다. 1960년 간행본에서는 이 부분의 내용이 다른 문장들과 구분이 안 되어 있어서 독서를 더욱 어렵게 만든다.

사전적 의미에 따르면 “le degré”는 어원적으로 (수평적인) “걸음, 보행”(라틴어 “gradus”)을 의미²⁶⁾했고, 거기서 “(계단의) 단”이나 추상적인 의미의 “(계층의) 단계” 등의 의미로 발전한다. 뷔토르가 이 단어에 특히 주목했던 이유는 프랑스어에서는 그 단어의 “모든 의미들이 정확성의 개념과 연결”²⁷⁾되어 있기 때문이고, 그래서 온도나 각도 등 온갖 과학 분야의 척도를 의미하기도 하고, 프랑스 교육제도에서의 교육 등급을 지칭하기도 하며, 또 인척 관계의 수학적 인촌수를 따지는 데도 사용되는 이 단어의 의미론적 풍부함을 작품 속에 담고자 했다고 밝히고 있다. 우리는 이 “단계”의 의미를 세 가지 층위, 즉 (1) 친족의 촌수 (2) 교육의 단계 (3) 독서의 단계로 구분하여 살펴봄으로써 뷔토르가 소설 『단계』 속에 녹여 넣은 다양한 의미층을 분석해 보고자 한다.

3. 촌수와 등장인물 분석

『단계』를 처음 손에 들고 읽게 되면, 종잡을 수 없는 파편적인 이야기 전개 속에서 그나마 우리의 주의를 끄는 것은 언급된 인물들 간의 가족 관계이다. 그만큼 『단계』의 산만하게 흩어진 이야기들을 모아주는 첫 번째 중요한 구심점 중의 하나가 바로 “친족의 촌수 le degré de [la] parenté”(34/704)²⁸⁾이다. 텐느 중고등학교에서 역사지리

25) Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., pp.121-122 : “Le mot ‘degrés’ est remarquablement polysémique, il convient donc particulièrement à un titre. (...) Le titre est une clef du livre, et, grâce au livre, une clef du langage et de la société. (...) Je me suis efforcé, dans le corps du livre, de donner à ce titre toutes les significations distinguées par le dictionnaire.”

26) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

27) André Clavel, *Curriculum Vitae*, op. cit. p.118 : “En français, le mot « degrés » possède de multiples sens, tous liés à l'idée de précision.”

28) 『단계』에서 인용한 부분은 1960년 갈리마르 판본(Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960)과 2006년 전집본(*Œuvres complètes de Michel Butor*, t. I. *Romans*, La Différence, 2006)의 쪽수를 본문 괄호 속에 (***/***) 형태로 표

를 가르치는 교사이자 이 책의 실질적인 화자인 피에르 베르니에는 조카 피에르 엘레르가 속한 1학년 A반에서 학생과 교사 사이의 유사한 인척관계들이 여럿 존재함을 인지하고 이 관계를 중심으로 자신의 학급 풍경을 묘사하고자 하는 오래된 계획을 실천에 옮긴다. 그 결심 장면을 묘사한 아래 문장에서 보듯이, 소설의 문체는 종종 한 문장이 한 페이지를 넘기는 만연체로 구성되어 더욱 독서를 힘들게 한다. 47행 분량의 이 장면은 아래와 같이 마무리된다.

(...) 그리고 나는 잿빛 하늘을 물끄러미 바라보며, 네가 운이 없구나, 생틸레르 단원들의 첫 야외훈련인데 하필 이렇게 곳은 날씨에 걸리다니 생각하면서 그에게,

이 1학년 A반 안에는 친척관계에 있는 다른 그룹이 더 있을 것 같은데, 왜냐하면 우리 학생들 중 두 명, 장클로드와 앙리가 파퀴라는 같은 성을 가지고 있어서, 우리가 이미 알다시피 그들이 형제는 아니지만 사촌일 수 있는 가능성은 충분히 있고, 또 다른 한 학생은 이번에 새로 온 우리 동료 독일어 교사인 위테르와 같은 이름이라고 대답했고,

또 이처럼 드물게 많은 친척관계가 있다면, 내가 너와 무척 가까운 사이고, 내가 다른 몇몇 교사들을 통해서 어떤 학생들에 대한, 그들의 집에서의 생활에 대한 정보들을 얻을 수 있으리라는 사실이 내가 오랫동안 품어 온 계획, 즉 한 학급에 대한 묘사를 과감하게 실행에 옮기기로 결심하게 했다고 덧붙였다. (15-16/688)

이렇게 시작된 베르니에의 조사는 독자들에게 추리소설의 분위기를 느끼게 하면서, 1학년 A반의 총 “서른한 명의 학생들”(89/750) 중에서 열 명의 학생과 열한 명의 교사(315/939)²⁹⁾가 세 명씩 짝을 이

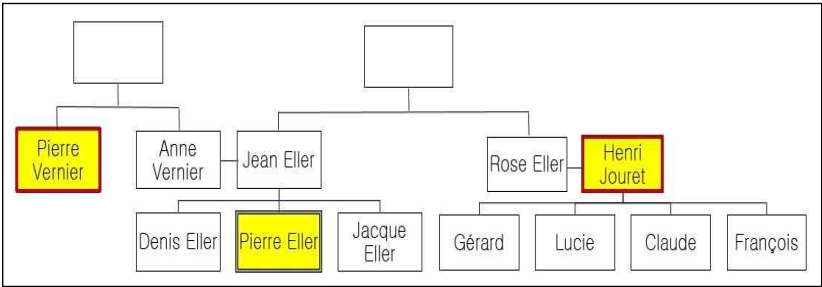
기한다.

29) 『단계』 속에 이름을 지니고 등장하는 인물들의 수는 대략 110 여명이다. 대부분 학생과 그 가족들로 이루어진 등장인물들 중에서 텐느 고등학교 1학년 A반 학생 수는 31명, 교사 수는 부속사제인 골리에 신부 l'abbé Gollier를 포함하여 모두 11명이다.

론 모두 일곱 쌍의 친족 관계를 분류해 낸다. 세 명씩 짝을 이룬 일곱 쌍의 구성은 각 부마다 일곱 개의 장으로 이루어진 이 책의 전체 3부 구성과도 공명한다.

(1) Pierre Vernier – Pierre Eller – Henri Jouret

첫 번째 “3인조 체계 ce système de triades”(115/772)는 이 책의 중심축을 이루는 세 사람, 즉 피에르 베르니에와 피에르 엘레르, 그리고 앙리 주레 사이의 친족 관계로 형성된다. 베르니에와 주레는 엘레르의 학급에서 각각 역사지리와 프랑스어를 담당하는 교사이면서, 한 쪽은 엘레르의 외삼촌이고 다른 한 쪽은 엘레르의 고모부로 촌수로는 모두 3촌 관계이다. 이 세 사람은 『단계』에서 “가장 밀도 높은”(115/772) 친족 관계를 유지하면서 소설의 뼈대를 이루고, 이들이 전체 3부로 구성된 이 소설에서 각 부마다 차례로 돌아가며 화자의 역할을 담당한다. 작품 속에 묘사된 단서들을 근거로 작성한 이들의 가족관계도는 다음과 같다.



[가계도 1]

(2) M. René Bailly – Alain Mouron – Michel Daval

한 명의 교사와 두 명의 학생으로 이루어지는 두 번째 3인조는 첫 번째 경우보다 구성원들 사이의 촌수가 멀어진다. 영어 교사인 바이

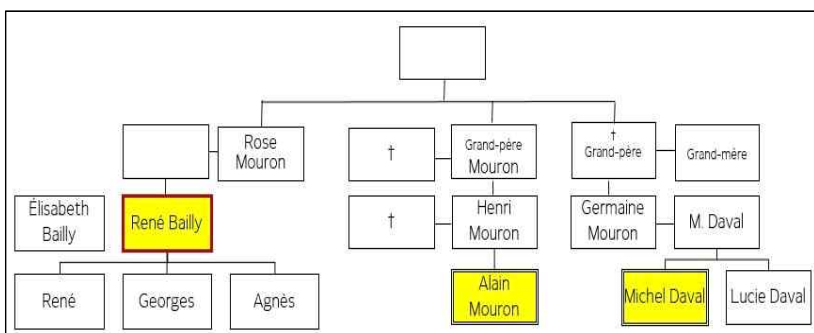
이 씨와 두 학생들은 5촌 사이이고, 두 학생, 알랭 무롱과 미셸 다발은 서로 6촌 지간이다. 이들의 관계를 추론할 수 있는 문장은 베르니에가 1학년 A반의 출석을 부르고 있는 장면에서 다음과 같은 식으로 묘사되고 있다.

너의 앞쪽 첫째 줄에 앉은 [무롱]은, 따분한 표정으로 책상 위에 나선 철한 공책과 중고 구입한 역사책을 펼쳐놓고, 중고 책의 첫 장에 적힌 전 주인의 이름을 볼펜으로 정성스레 줄을 긋고 자기 이름을 그려 넣고 있었는데,

그 역시 올해 그의 친척인 바이이 선생 반의 학생이고, 바이이 선생은 지금 바로 위층 교실에서 철학반 학생들에게 체프먼의 호메로스 번역을 발견한 것을 노래하는 키츠의 14행시를 읽히고 있는데, (...)

그는 지금 여기 출석해 있는 알랭 무롱의 부친인 무롱 씨의 사촌인 동시에, 너의 오른쪽에 앉아 있는 미셸 다발의 모친인 다발 부인의 사촌이기도 한데, 미셸 다발은 뚜껑이 제대로 잠기지 않은 잉크병이 새서 손가락에 온통 잉크가 묻었기 때문에, 너에게 잉크 압지를 빌리려고 네 쪽으로 몸을 기울인다.
(12-13/686)

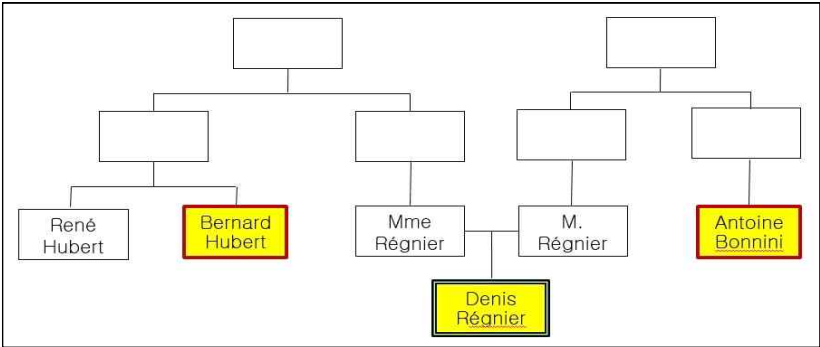
이들의 가계도는 아래와 같다.



[가계도 2]

(3) Denis Régnier – M. Bernard Hubert – M. Antoine Bonnini

세 번째는 이탈리아어 교사인 보니니 씨와 물리화학 교사인 위베르 씨가 유급생 드니 레니에와 맺고 있는 친족 관계이다. 베르니에를 치료하는 치과 의사가 교사 베르나르 위베르 씨와 형제인 르네 위베르이고, 그가 조카인 드니 레니에의 가정사인 “가슴 아픈 이야기”(106/764)를 베르니에에게 들려준다. 학생과 두 교사 사이의 촌수는 5촌지간이고, 두 교사 보니니 씨와 위베르 씨 사이에는 혈연관계가 없다.



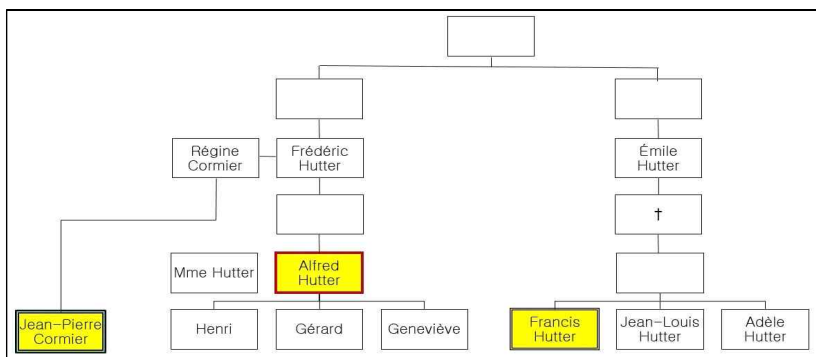
[가계도 3]

(4) M. Alfred Hutter – Francis Hutter – Jean-Pierre Cormier

네 번째 3인조의 촌수는 더 멀어진다.

위테르 씨가 이 반에서의 혈연관계들에 대해 내가 관심을 갖고 있다는 것이 재미있었는지 내게 알려 주기를, 그의 친할머니 이름이 코르미에, 레진느 코르미에였고, 따라서 그 쪽으로 해서 자신과 장 피에르 학생 사이에는 어떤 혈연관계가 있을 수 있으며. 하지만 그 족보가 어떻게 되는지 그의 아버지가 전혀 감이 없으셔서 그로서도 그 이상은 모른다는 것이었다. (44/712)

이 알프레드 위테르 씨는 독일어 교사로, 그의 할아버지가 1학년 A반 학생인 “프랑시스의 증조할아버지, 에밀 위테르와 사촌지간”(34/704)이다. 따라서 이 교사가 두 학생인 프랑시스 위테르와 장 피에르 코르미에와 맺고 있는 혈연관계를 도식화해보면 아래와 같은데 거의 친족이라고 느끼기 어려울 만큼 관계가 멀다.



[가계도 4]

첫 번째 3인조부터 이 네 번째 3인조까지는 화자 베르니에가 그 관계를 “정확하게 avec précision”(62/727) 알고 있는 그룹이라면, 이어지는 세 쌍의 3인조는 이제 추측에 의해 구성되는 관계이고 그 연관관계는 점점 더 느슨해진다.

(5) M. du Marnet — Hubert Jourdan — M. Tavera

수학 교사인 뒤마르네 씨와 스페인어 교사인 타베라 씨, 그리고 학생 위베르 주르당을 이어주는 단서는 그들의 유사한 외모이다. 위베르 주르당은 뒤마르네 씨와 “똑같은 코, 똑같은 이마, 똑같은 눈 색깔과 머리 색깔”(63/728)을 지니고 있고, 타베라 씨의 특징적인 몸짓인 “집게 손가락을 아래쪽으로 향한 채 오른쪽 귀 뒤를 긁

는”(63/728) 행동을 한다. 그래서 그들 세 사람 사이에는 “가족 같은 어떤 분위기”(50/717)가 느껴진다.

(6) Jean-Claude Fage – Henri Fage – M. Martin

여섯 번째 3인조인 장클로드 파쥐와 앙리 파쥐, 그리고 미술 교사 마르탱 씨를 이어주는 것은 이제 가설의 영역이다. ‘파쥐’라는 동일한 성을 지닌 두 학생은 사촌지간도 아니고 같은 반이 되기 전에는 서로 얼굴도 본 적 없는 사이이지만 거슬러 올라가면 어떤 “공통의 조상”(66/731)을 가졌을 가능성이 있고, 예를 들어 미술 교사인 마르탱 씨의 “어느 조상이 18세기에 앙리 파쥐가 속한 집안의 어떤 파쥐 씨와 만났을”(67/731) 가능성은 충분히 가능한 시나리오이다.

(7) Maurice Tangala – M. Moret – l’abbé Gollier

“그 친족관계의 밀도가 점점 감소하는 방식으로 정돈된”(67/731) 이 3인조 그룹들의 마지막 쌍을 이루는 흑인 학생 모리스 탕갈라와 체육교사 모레 씨, 그리고 종교수업을 담당하는 골리에 신부 사이의 관계는 지금까지 점점 느슨해지는 방식으로 이어져 오던 이 관계를 깨뜨릴 만큼 불균형이 심해져서 “관계들의 역, 부정적인 관계들 le contraire de liens, des liens négatifs”(115/771)이 될 지경에 이른다.

제1부에서 친족관계를 중심으로 여기까지 기록해 온 베르니에는 미래의 자기 조카 엘레르가 1954년 10월 12일 화요일 오후 수업, “기점이 된 그 시간, (...) 너[엘레르]를 위해 쓰인 이 글들을 마침내 네가 읽게 되었을 때, 네가 있을 그 장소, 그 시간, 그 환경으로부터 그 때를 상기할 수 있도록 도와주게 될”(117/773) 자신의 기록이 의도와 달리 점점 현실과 멀어지고 있음을 느끼고 출구를 모색하게 된다. 현실을 이야기로 옮겨 놓겠다는 이 시도가 태생적으로 품고 있던 “이 난관들”(116/772)은, 이야기로 옮기고자 하는 그 현실이 바로

당시의 교육 현장, 즉 “학생들과 교사들의 이 사회가 지닌 모순 자체와 연결”(116/772)되어 있기에 더욱 현기증을 일으킨다. 한계에 다른 화자 베르니에는 교육 현장의 현실을 좀 더 객관적인 기록으로 남기기 위해서 자신의 청자이자 학생인 조카 엘레르에게 발언권을 넘겨, 제2부에서는 엘레르가 학생의 시각으로 본 현실을 기록하게 한다. 그리하여 당시 교육 현장의 “그 모순이 조금이라도 더 해결될 수 있기 위한”(116/772) 의도로 기술되고 있는 이 이야기는 계속 이어진다. 우리의 관점도 이제 『단계』의 제목 속에 담긴 두 번째 의미층위인 “교육의 단계”로 넘어갈 수 있을 것이다.

4. 교육의 단계와 시공간 분석

소설 『단계』의 파편적이고 산만한 에피소드들을 끌어 모아주는 두 번째 지표는 1학년 A반 학생들과 교사들의 시간표이다. 이는 “le degré”라는 단어가 프랑스 교육 체계에서 유아·초등 교육을 “제1단계 교육 le premier degré de l’enseignement”으로, 중등·고등 교육을 “제2단계 교육 le second degré de l’enseignement” 등으로 지칭하는 것과 연결된다. 뷔토르는 기회가 될 때마다 『단계』의 주제가 당시의 교육 제도임을 밝히고 있다.

이 책의 중심 주제는 교육입니다. 우리의 삶에 대한, 우리의 무지, 우리의 지혜 혹은 광기에 대한, 우리의 생활 방식에 대한 전수이지요. 그 교육에 대해 기술할 방법을 찾아내자마자 그것이 제대로 작동하지 않고 있다는 것을 곧 알아차리게 됩니다.³⁰⁾

30) Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p.122 : “Le thème essentiel du livre, c’est l’enseignement, la transmission de nos connaissances, de notre ignorance, de notre sagesse ou folie, de notre mode de vie. Dès qu’on trouve des moyens de le décrire on s’aperçoit qu’il marche mal.”

미국으로 대표되는 신대륙의 교육 방식에 비해 구대륙의 너무 노쇠한 문화의 구식 교육 방식에 대한 문제의식이 “신대륙의 발견과 정복”(66/731 외 다수)에 관한 수업의 선택으로 이어지고, 이 수업을 중심으로 1950년대 당시의 모든 프랑스 교육 시스템의 분위기가 환기된다. 매년 똑같은 교과서로 똑같은 수업 내용이 반복되고, 매주 같은 리듬의 시간표 속에서 한 학기가 반복되며, 각각의 수업 시간은 바로 그 앞 시간에, 바로 그 전 주의 시간에 추가된다. 그 다음 주의 똑같은 시간이 이어지면서 한 달, 한 학기, 한 학년이 흘러가고, 다시 동일한 교육과정이 그 다음 해 진급생들에게 반복된다. 소설이 배경으로 선택한 파리 6구³¹⁾의 가상의 학교 텐느 중고등학교는 그 이름부터 실증주의의 유산을 강조하고 있다. 거기서 이루어지고 있는 교육 방식은 이미 시대에 뒤떨어진 구식 교과서들 속에서 질문하고 작문하고 숙제를 내주는, “단조로움의 연속 ce purgatoire de platitude”(113/770)의 이미지이다. 10월 15일 금요일 세 시의 한 수업 장면에 대한 묘사의 일부를 옮겨 보자.

너는, 펼쳐진 네 노트를 위에서, 이 대목에 대해 네가 해 온 분석을 쳐다보고 있었다.

“1행에서 5행, 서론,
6행에서 29행, 기상과 아침 식사,
30행에서 47행, 가르강튀아의 자기변명,
48행에서 61행, 오전나절,
62행에서 끝, 점심식사“

너는 미셀 다발이 쉽게 베낄 수 있도록 그 노트를 오른쪽에 놓아두었다.

이번에는 네 반의 다른 친구가 읽는 소리가 들리고 있고,

“... puis se gambayait, penadait et paillardait, parmi le lit quelque temps, pour mieux esbaudir ses esprits animaux... (그리

31) 텐느 중고등학교의 구체적인 주소는 나오지 않지만 등장인물들이 거주하는 거리명들(r. du Pré-aux-Clercs, r. Pierre-Leroux, r. du Canivet, r. du Cardinal-Lemoine, r. Servandoni 등)은 모두 파리 6구에 실재하는 지명이다.

고 나서 그는, 자신의 야성적 충동을 더욱 왕성하게 하기 위해
서, 침대 속에서 한동안 이리 뛰고 저리 뛰며 굴렀다)”

그리고 너의 고모부의 질문 공세는 그에게 계속되고 있었다.

“se gambayait가 무슨 뜻이지?”,

“se penadait는 무슨 뜻이지?”,

“parmi라는 단어는 요새는 어떻게 쓰지?”,

“esprits animaux가 뭐지?”

너는 암전하게 필기하고 있었다.

“se gambayer : 다리를 움직인다,

se penader : 발을 움직인다...”

그 위층에서 나는 미국 중서부에 대해 말하고 있었고, 그
다음에 로키 산맥 지방, 옛날 서부 지역, 콜로라도 주의 사막,
각종 국립공원들, 캘리포니아 주의 로스앤젤레스와 그 선셋
대로, 샌프란시스코와 금문교, 그 도시의 멋진 다리들, 언덕길
을 오르는 시내전차, 그리고 끝으로 알래스카로 넘어와 채플
린 영화와 함께 골드러시에 대해서 언급할 셈이었는데, 수업
대상은 철학반 학생들로, 다음 화요일 4시에 같은 자리에서
또 만나야 했다. (110-111/767-768)

시대를 못 따라가는 실증적 방법에 의한 경직된 교육은 학생들을
혼란스럽고 무용한 “거대한 정보의 흐름 *cette énorme masse*
d'informations”(82/744) 속에서 헤어 나오지 못하게 한다. 학생들과
교사 사이의 진정한 대화는 사라지고 숨 막히는 시간표와 지식의 주
입 속에서 학생들의 유일한 걱정은 대학 입학 자격시험일 뿐이다.
인용문에서 보듯 작품 속에서 반복되는 라블레의 『가르강튀아』 수
업 장면은 “교육 개혁”(33/703)의 이미지를 지속적으로 환기시키고
있다.

당시의 이러한 기계적이고 반복적인 프랑스 중등 교육 구조를 재
현하기 위해 뷔토르는 안정적인 구조를 지닌 몬드리안 식의 “직각
조직 *une organisation par angles droits*”³²⁾으로 『단계』를 설계했고, 그

32) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p.16.

안정적으로 보이던 교육 조직이 새로운 움직임과 마주하여, 그 움직임 속에서 조금씩 허물어지고 곧 붕괴되어 버릴 것임을 보이고자 했다고 밝힌다. 결국 68혁명으로 폭발하게 될 당시의 경직된 프랑스의 교육 현실을 외부에서 객관적인 시선으로 바라볼 수 있게 시각화하기 위해서 뷔토르는 “4차원의 큐브 조직”³³⁾을 선택하고 하나의 고등학교를 “큐브들의 피라미드 une pyramide de cubes”³⁴⁾로 구상한다. 이를 위해 뷔토르에게는 여러 장으로 겹쳐진 교사와 학생의 시간표들과 이것들을 꿰뚫는 “수직적인 도면”³⁵⁾이 필요했었고, 서로 겹치는 이 시간표들의 구조를 정리하는 작업이 『단계』의 집필과정에서 제일 어려운 부분이었음을 토로한다. 작품 속에서 큐브처럼 겹쳐 있는 교실들과 수업 시간표들의 다층적인 구조는 예를 들어 제1부 2장에서는 다음과 같이 묘사된다.

나는 이미 이 교실에서 너희들과 수업을 했었다. 우리의 두 번째 지리시간이었지. (...) 그리고 너의 고모부 앙리는 이미 내 뒤쪽 벽의 옆 교실에서 고2 국어 수업을 했었고 (...) [이제는 그가] 너희들 중 몇몇에게 라블레의 생애와 작품들에 관해 질문을 하고 있었다. (...) / 마룻바닥의 다른 쪽, 바로 아래층 교실에서는, 내가 너의 중1 후배들에게 이집트 지도를 앞에 놓고 설명을 하고 있었고 (...) 바이이 선생은 지금 위층 교실에서 철학반 학생들에게 키츠의 14행시를 읽히고 있었다.
(10-12/684-686)

33) *Ibid.*: “L’organisation de *Degrés* est (...) une organisation de cubes à 4 dimensions (le cube de chaque classe, les salles de classe les unes à côté des autres, et avec l’unité de temps, ce sont aussi des cubes à 4 dimensions, parce que ce sont les heures de classe). (...) j’ai fabriqué ce roman pour tâcher de voir l’enseignement français de l’extérieur.”

34) André Clavel, *Curriculum Vitae*, *op. cit.*, p.118.

35) Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, *op. cit.*, p.93 : “Pour *Degrés* il m’a fallu construire un modèle, s’il j’ose dire, dans l’espace. En me servant de feuilles superposées, avec un plan vertical qui traversait la série de ces feuilles.”

뷔토르가 작품을 쓸 때 미리 구상했던 이 시간표들과 교실들의 구조를 우리도 『단계』 속에 묘사된 파편적인 단서들을 근거로 거꾸로 다시 재구성해 볼 수 있다. 상당한 독서 에너지를 요구하는 작업이지만, 예를 들어 상대적으로 많은 단서들을 확보할 수 있는 교사 베르니에의 개인 시간표와 엘레르의 반(고1 A) 학급 시간표를 각각 재구성해보면 대략 다음과 같다.

	월	화	수	목	금	토
9시-10시		중1/지리				
10시-11시		중2/지리				
11시-12시		중4/지리				
14시-15시	중3/역사	중1/역사	중3/역사 중2/역사		중4/역사	중3/지리
15시-16시	고1A/지리	고1A/역사	중1/역사 고1/지리		철학반/지리	고1A/역사
16시-17시	중4/역사	철학반/지리	철학반/역사		중2/역사	철학반/역사

[시간표 1] Pierre Vernier (역사/지리) 교사 수업 시간표

	월	화	수	목	금	토
9시-10시	히 랍 어 (M.Jouret)	히 랍 어 (M.Jouret)				
10시-11시	라 틴 어 (M.Jouret)	라 틴 어 (M.Jouret)			체 육 (M.Moret)	
11시-12시	프 랑 스 어 (M.Jouret)	영어/외국어 (M.Bailly 외)			수 학 (M.du Marnet)	수 학 (M.du Marnet)
14시-15시	미 술 (M.Martin)	프 랑 스 어 (M.Jouret)	체 육 수업 (M.Moret)		히 랍 어 (M.Jouret)	화 학 (M.Hubert)
15시-16시	지 리 (M.Vernier)	역 사 (M.Vernier)	지 리 수 학		프 랑 스 어 (M.Jouret)	역 사 (M.Vernier)
16시-17시	영 어 / 외 국 어 (M.Bailly 외)	물 리 (M.Hubert)	영 어 / 외 국 어 (M.Bailly 외)			
17시-18시		종 교 수업 (Abbé Gollier)				

[시간표 2] Pierre Eller의 고등 1학년 A반 학급 시간표

베르니에와 엘레르가 각각 제1부와 제2부에서 1인칭 화자로 이야기를 이끌고 있기에, 그들의 시간표를 추론해 볼 수 있는 단서들이 비교적 많다. 베르니에의 경우 주당 “18시간의 수업”(138/790)을 맡고 있는데, 예를 들어 그의 금요일 오후 2시-4시 수업들에 대한 단서는 각각 다음의 문장에서 확보된다.

- 오후 2시 중4반 역사 수업: “당신들 두 사람[베르니에와 교사 위베르]은 생틸레르 역까지 지하철을 타고 와서, 학교 계단 2층에서 헤어졌다. 너[베르니에]는 자크 Jacques와 그의 학급 학생들에게 혁명 클럽들, 코르들리에 파, 피이앙 파, 자코뱅 파 등에 대해 말해주러 갔다.”(179/824) 이 문장에서 언급되는 자크는 화자 엘레르의 동생으로 중등 4학년생이다.

- 오후 3시 철학반 지리 수업: “그 다음날, 10월 15일 금요일 세시, 너[엘레르]는 고1 A반에서 너의 고모부 앙리의 시선을 받고 있었다. 너희들은 회랍어 수업을 막 끝낸 참이었다. (...) 그 위층에서 나는 미국 중서부에 대해 말하고 있었는데 (...) 수업 대상은 철학반 학생들로, 다음 화요일 4시에 같은 자리에서 또 만나야 했다.”(108-111/766-768) 이 장면에서 베르니에의 화요일 4시 시간표와 엘레르의 고1 A반 학급 금요일 2시와 3시 시간표도 함께 얻을 수 있다.

- 오후 4시 중2반 역사 수업: “너[베르니에]는 1층으로 내려와 너의 중2반 학급에서 세 번째 역사 시간, 「마호메트와 아랍의 정복」에 대해 수업했다.”(227/865)

주로 소설의 축이 되는 화요일 수업 전후의 묘사가 중심이 되다 보니 금요일이나 토요일 시간표에서는 불확정적인 부분들이 존재하고, 교사들의 경우에도 베르니에와 앙리 주레, 그리고 영어 교사 바이이 씨의 수업 외에는 구체적인 시간표를 구성하는 것이 어렵다. 하지만 이러한 방식으로 재구성해본 시간표는 뷔토르가 어떻게 『단계』의 집필 작업을 준비하고 진행했었는지 짐작할 수 있게 해준다. 등장하는 11명의 교사들의 시간표와 엘레르의 고1A 반을 중심으로 한 “고1의 다른 A', B, C, C' 반”(31/701), 그리고 고2반, 고3반, 중등1

학년에서 4학년의 학급별로 미리 설정된 시간표들을 옆에 놓고 서사를 의도적으로 분산시키면서 복잡한 퍼즐식 설계도에 따라서 소설을 진행했을 것으로 추측된다.

뷔토르에게 이처럼 복잡한 설계가 필요했던 이유는 우선적으로 소설을 통해서 전달하고자 했던 당시 교육제도가 “우리에게 익숙한 서사나 묘사의 방식으로 전달하기에는 너무나 복잡한 현실”³⁶⁾이었기 때문이기도 하지만, 시와 철학을 함께 고민했던 작가로서 언어의 무게와 효율성에 대한 그만의 서사 전략도 함께 깔려 있다. 『변경』에서 열차시간표를 기본 구조로 사용하여 서사의 효율성을 높인 것과 마찬가지로, 『단계』에서도 뷔토르는 열차시간표 만큼이나 정확한 시·공간적 연관성을 지닌 고등학교 수업 시간표를 바탕으로 서사를 전개함으로써 어떤 시간에 누가 어느 공간에 위치하고 있는지를 일일이 밝히지 않아도 되는 “문체적 경제성 *l'économie stylistique*”³⁷⁾을 추구한다. 시간과 공간이 마치 큐브처럼 조작되고 분석 가능한 구조를 지닌 『단계』의 장면들은 일단 그 시간표가 파악되고 나면 마치 수학 공식처럼, 초반에 그 수학 공식을 충분히 이해하고 나면 뒤에서는 많은 에너지를 절약하는 것과 유사한 논리로 차츰 독서의 경제성을 획득하게 된다. 그래서 결국엔 “어떤 교사가 어떤 학생을 쳐다본다고만 언급해도 바로 그 시간과 장소, 이야기되는 주제, 처해 있는 문화적 지평을 추측”³⁸⁾할 수 있게 된다고 뷔토르는 말한다. 하지만 독자의 입장에서는 바로 그 수학 공식에 해당하는 부분을 습득하기까지의 초반 독서의 노력이 과연 감내할만한 수준의 것인지에 대한 의문이 남는다.

뷔토르가 『단계』에서 구사한 서사 전략은 작가에 대한 전적인 신뢰를 바탕으로 한 매우 성실하고 희생적인 독자의 독서를 담보로 한다. 마치 한 탐정이 사소한 단서 하나도 허술히 다루지 않고 면밀하

36) Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p.121 : “C’est une réalité trop complexe pour nos moyens habituels de description ou narration.”

37) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p.16.

38) André Clavel, *Curriculum Vitae*, op. cit. p.116.

게 퍼즐을 맞추어 사건을 풀어 나가듯이, 이 소설의 독자도 많은 시간을 투자하여 치밀하게 독서를 하지 않으면 『단계』의 내용을 따라가기 어렵다. 앞부분의 단서를 하나라도 놓치면 뒷부분의 내용이 지표를 잃고 무의미해지는 경우가 허다하다. 뷔토르도 독자의 이러한 부담을 잘 알고 있다.³⁹⁾ 『단계』의 출간 직전 가졌던 인터뷰에서도 문학에 대한 자신의 의견을 밝히면서 소설을 통해 자신이 도달하고자 하는 목표는 작가 혼자서만은 이룰 수 없고 반드시 독자들이 필요하다고 강조한다.⁴⁰⁾ 이처럼 독자의 참여를 호소하는 뷔토르의 서사 전략은 “독서의 단계”라는 관점에서 『단계』를 다시 읽게 만든다.

5. 독서의 단계와 독자의 위치

『단계』의 제목 속에 담긴 세 번째 의미 층위는 독서의 “단계”와 관련된다. 이는 독자의 지식만큼 열리는 독서의 단계, 혹은 저자와 독자, 화자와 청자 사이의 관계의 단계로 볼 수도 있을 것이다. 3부로 구성된 『단계』는 소설의 중심축을 이루는 세 사람, 베르니에와 엘레르, 그리고 앙리 주레가 차례로 각 부의 서술을 담당하는 일인칭 화자가 되어, 1954년 10월 12일 수업을 중심으로 텐느 고등학교 교사와 학생들의 “1953년 가을”(304/930)부터 “1955년 10월”(254/888) 무렵까지의 기간 동안, 그들의 학교와 집, 그리고 휴가 지에서의 생활에 대해 기록하고 있다.

제1부에서는 이 기록을 기획한 교사이자 화자인 “나” 피에르 베르니에가 학생인 조카 엘레르를 “너”로 지칭하며, 1954년 10월경 엘레르 반에서 이루어진 수업 풍경들을 중점적으로 이야기한다. 훗날 미래의 그 조카가 이 기록을 읽게 될 때 자기 학습의 분위기를 눈앞

39) Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p.120 : “(...) pour aboutir à une économie prodigieuse. Naturellement très vite il faudra une très grande attention de la part du lecteur.”

40) Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, op. cit., p.93 : “Les lecteurs. J’ai grand besoin de lecteurs.”

에 생생히 떠올릴 수 있게 하려고 시작된 기획이기에, 화자 베르니에는 자신의 상상력 개입 없이 이 학급에 대한 “정확한 사실들”(54/720)과 자신이 “확실하게 아는 것들”(54/720)만을 근거로 기록하고자 한다. 그러나 세계지도를 그릴 때 “지구를 왜곡 없이 정확하게 표상하는 것이 불가능하듯”(56/722), 베르니에는 엘레르 학급의 현실을 있는 그대로 기록하고자 하는 자신의 의도가 점점 증가하는 불확실한 것들의 개입에 의해 실현 불가능해지는 것을 느끼고, “나[화자 자신]를 너[그 조카]의 눈으로 바라보기 위해”(118/774) 발언권을 넘긴다.

“첫째 줄, 나의 오른쪽에 필리프 기욤의 자리는 비어있다.”(125/779)로 시작되는 제2부는 발언권을 넘겨받은 피에르 엘레르가 화자 “나”가 되어 삼촌인 베르니에를 “너”로 지칭하며 자신의 눈으로 관찰한 같은 수업 풍경을 기록한다. 엘레르의 열여섯 살 생일이기도 한 1954년 10월 12일은 베르니에가 이 텍스트를 쓰기 시작할 나이면서, 그날 저녁 엘레르에게 이 기록의 협조를 요청하면서 “일종의 계약 *une sorte de pacte*”(150/800)을 맺은 날이기도 하다. 베르니에는 엘레르에게 학교 친구들에 관해 직접 눈으로 보고 들은 내용을 자신에게 비밀리에 알려달라는 협조를 요청했고, 언젠가부터는 엘레르가 베르니에를 이어서 이 텍스트의 집필을 이어 나간다. 수업에 대한 묘사가 주를 이루던 베르니에의 제1부와 달리 제2부의 내용은 엘레르가 고모부 주레 가족과 함께 보낸 여름 바캉스에 대한 기록, 그리고 친구 알랭 무롱 Alain Mouron이 친척이자 영어교사 바이이씨 M. Bailly 가족과 보낸 바캉스의 기록이 주 내용을 이룬다. 그리고 베르니에의 여자 친구 미슐린 파벵 Micheline Pavin과 베르니에의 집필 과정을 옆에서 지켜보고 그에 대한 기록도 남긴다. 하지만 독자를 혼란스럽게 하는 부분은 엘레르가 1인칭 화자가 되어 기록하는 내용이 미래의 엘레르에게 전달하기 위한 글이고, 베르니에를 2인칭 청자로 간주하여 글을 쓰고 있지만 전체적으로는 그 내용이 베르니에에 의해 통제되고 있기에 화자 엘레르는 온전한 저자-화자로서의 지위를 누리지 못하고 있다는 점이다.

그날 저녁, 너는 내가 계속 이어가고 있는, 좀 더 정확하게 말한다면 나를 이용하여 네가 계속 이어가고 있는 이 글을 쓰기 시작했는데, 그 이유는 사실상 쓰고 있는 것은 내가 아니라 너이고, 네가 나에게 발언권을 주고, 네가 나의 관점으로 사물을 보려고 애쓰고, 또 너는 가지고 있지만 내 손에는 닿지 않을 정보들을 나에게 제공하면서, 너는 모르지만 나라면 알고 있을 것들을 상상하려고 애쓰기 때문이다. (149-150/800)

결국 이처럼 학생-독자 엘레르를 대변인 화자로 삼아 학생들의 현실을 기록하려던 교사-저자 베르니에의 시도는 또다시 한계에 부딪힌다. 친구들로부터 교사의 끄나풀로 의심받는 상황을 견디지 못한 엘레르는 약속의 파기를 결심하고 1954년 크리스마스 방학 직후 수업 중에 불량한 수업태도를 지적하는 교사 베르니에의 호통에 교실을 뛰쳐나가는 장면(382/995)으로 두 사람 사이의 계약이 파기됨을 보여준다. 그리고 1955년 10월 11일에 “이미 오래 전에 나는 이 작품에 대한 모든 협조를 중단했었다”(254/888)라고 쓰고 있는 엘레르는, “이제부터는 분명 나보다 일인칭 화자에 훨씬 더 적합한 앙리 삼촌”(277/907)에게 발언권을 넘긴다.

제3부는 베르니에의 동료 교사이자 엘레르의 또 다른 삼촌인 프랑스어 교사 앙리 주레 Henri Jouret가 화자 “나”가 되어 조카 엘레르를 “너”로 칭하며 베르니에가 시작했던 작업을 마무리한다. 베르니에가 속내를 털어놓을 만큼 가까운 동료 교사인 주레는 마치 사이가 틀어진 저자와 독자의 사이에서 한걸음 떨어져 사태를 바라보고 객관적인 평가를 내리려는 증인의 시선으로 베르니에가 이 집필 작업을 구상하던 시기부터 엘레르가 서약을 파기하기까지의 전체적인 내용을 다시 정리한다. 제1부와 제2부보다 훨씬 구체적으로 제시되는 시간 지표를 따라 객관적으로 사건을 정리하는 앙리 주레의 제3부는 베르니에가 수업 중에 사용한 교재들(특히 마르코 폴로의 『동방견문록 *La Description du Monde*』(133/786)과 몽테뉴의 『에세』

중 「수레에 관하여 *Des Coches*」(291/918))에서 발췌한 인용문들이 이야기 전개의 중심에 위치한다. 베르니에는 집필 작업으로 인한 과로와 조카 엘레르와의 관계 악화 이후로 중병에 걸려 더 이상의 글 쓰기가 불가능해진다.⁴¹⁾ 그리고 명시적으로는 아니지만 그로 인해 곧 죽게 될 것으로 암시된다.⁴²⁾ “나” 앙리 주레가 “너” 엘레르에게 죽어가는 “그” 베르니에의 이야기를 해주고 있던 제3부는 그러나 마지막 문장에 가서는 다음과 같은 수수께끼 같은 문장으로 마무리되면서 다시 독자들을 당황하게 만든다.

너의 외삼촌 피에르는 더 이상 글을 쓰지 않을 것이다. 이 텍스트가 너를 위한 것임을 너에게 말해주게 될 사람은 바로 나이고, 내가 이 텍스트를 미술린 파뵁에게 보관하라고 할 것이다. 너희 두 사람은 그의 침대 위로 몸을 구부리고 있다. 그는 눈을 뜨고 있는데, 너희들을 쳐다보고 있지만, 나에게서는 주의를 두지 않고 있다. 내가 그에게 인사하자, 그는 중얼거린다.

“누가 말하는가?”(389/1001)

많은 뷔토르 연구자들이 주목했듯이 『단계』의 이 마지막 구절, “누가 말하는가 *Qui parle?*”는 제3부에서 삼인칭의 대상으로 강등된 베르니에가 정작 제3부의 서사를 이끌었던 일인칭 화자 주레를 눈앞에 두고서 재차 “말하고 있는 주체”에 대한 의문을 제기하는 장면

41) “그리고 새해가 밝았고, 그동안 모든 것이 뒤집어졌는데, 그동안 너의 외삼촌 피에르는 많이 아파서 3학기 수업을 포기해야만 했고, 그동안 너와 네 부모님들하고의 관계가 너무 악화되어 카니베 가의 그의 방을 나올 수밖에 없었다.”(336/957)

“너의 외삼촌 피에르는 더 이상 글을 쓰지 않을 것이다. (...) 너의 외삼촌 피에르는 병원에 있고, 미술린 파뵁이 직장을 그만두고 그의 곁에서 간호하고 있다. 쓰고 있는 것은 나다, 내가 교대했다, 내가 이 잔해를 조금이나마 떠받치게 될 것이다.”(367/982)

42) “너의 외삼촌 피에르는 더 이상 글을 쓰지 않을 것이다. 얼마나 시간이 지나야 네가 그의 책의 잔해를 읽게 될 것인가? (...) 너는 이 책이 너를 위한 것임을, 그리고 그가 이것 때문에 죽는다는 사실을 모르고 있지만, 그래도 너는 그를 용서했다.”(383-384/996)

의 발언으로, 작품 전체에서의 작가-화자-등장인물-독자로 이어지는 “서사적 정체성의 문제 la problématique de l’identité narrative”⁴³⁾와도 맞닿아 있다.

		1부	2부	3부
저 자		B u t o r		
	화 자(je)	P. Vernier	P. Eller	H. Jouret
독 자	청 자(tu)	P. Eller	P. Vernier	P. Eller
	대 상(il)	H. Jouret	H. Jouret	P. Vernier

[표 1]

<표1>에서 보듯이 저자 뷔토르의 분신이라 할 수 있을 제1부의 화자 베르니에가 제2부에서는 청자의 지위로, 제3부에서는 대화의 대상의 지위로 미끄러지는 구도를 보여주고 있고, 동시에 제1부에서 제3부로 진행될수록 저자와 화자의 관계가 점진적으로 분리되어 가는 단계를 보여주기도 한다. 이러한 구도 속에서 “누가 말하는가?”라는 질문은 『단계』라는 소설 작품 전체를 시종일관 지배하고 있는 핵심적인 문제의식인데, 이에 대해서는 추후에 제라르 주네트의 서사학 la narratologie이나 벤브니스트의 발화 이론 la théorie de l'énonciation 등을 토대로 한 보다 심층적인 후속 연구가 필요해 보인다. 여기서는 간단히 우리의 주제인 독서의 단계와 독자의 위치라는 측면에서만 살펴보고 마무리하도록 하자.

뷔토르의 소설 작품들을 심층적으로 분석한 엘스 종즈닐은 『단계』에서의 교사-학생의 관계가 저자-독자 관계의 복사판임을 지적⁴⁴⁾한

43) Françoise Dupuy Sullivan, <Qui parle dans Degrés?>, in *The French Review*, vol. 64, no. 6, May, 1991, p.957.
44) Else Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque*, op. cit., p.94 : “Les rapports qui s’établissent entre auteur et lecteur sont calqués sur ceux qui existent entre professeur et élève.” 또한 엘스 종즈닐은 “누가 말하는가?”라는 질문이 “독백

바 있다. 그 구도를 적용하여 『단계』를 정리해 보면, 제1부에서 본 저술을 기획한 저자-화자는 교사 베르니에이고, 그는 자신의 발언을 교실에서 듣고 있던 학생-청자이자 미래의 독자인 엘레르를 제2부에서는 저자-교사의 의도에 적극적으로 동참하여 스스로 (잠재) 작가-화자의 지위로 올라서게 만든다. 제1부의 저자-교사는 (미래) 독자-학생 엘레르에게 그들이 현재 몸담고 있는 현실이 있는 그대로 전달될 수 있도록 오직 사실에만 기반을 둔 기록을 남기기 위해 애 쓰지만 그 시도가 차츰 상상의 개입으로 왜곡되면서 불가능해지자, 제2부에서는 그 독자-학생에게 저자-교사인 자신이 기획한 의도에 맞춰 독자-학생의 시각으로 동일한 현실에 대한 새로운 기록을 요구한다. 이러한 시도 역시 독자-학생의 지속적인 협조를 얻을 수 없게 되자 실패로 돌아가고, 제3부에서는 저자와 독자의 관계를 한걸음 떨어져서 객관적으로 바라볼 수 있던 다른 교사-저자 앙리 주레가 동일한 독자-학생에게 전체 상황을 다시 설명해주는데, 이 두 번째 교사-저자는 첫 번째 (원)저자-교사가 의도했던 대로 온전한 작품을 완성하는 것이 아니라 그저 그 작품이 남긴 “이 잔해 *cette ruine*”(367/982)를 조금 보충하여 유지해 줄 뿐으로 우리에게 비평가들의 역할을 떠올리게 한다. 베르니에를 저자로, 엘레르를 독자로, 주레를 비평가로 환원하여 『단계』를 읽는 것은 지나친 도식화일 수 있겠으나 작품 전체를 읽고 나면 이와 유사한 이미지가 남는 것은 사실이다.

『단계』에서 베르니에가 작가로서 실패하는 과정에 주목한 미하우 프로조프스키 Michał Mrozowski는 이미 등장인물들의 이름 속에 이러한 작품의 의미가 드러나 있음을 주장하면서, Pierre Vernier는 “*pierre, verre nié* (부정된 유리)”, 즉 현실 반영이 불가능한 거울이고, Pierre Eller는 “*pierre, elle erre* (방황하는 돌)”, Henri Jouret는 “*J[o]uret, juré* (선서한 자)”, 즉 신뢰할 수 있는 자로 비유⁴⁵⁾하고 있

적인” 줄거리에 기반을 두었던 뷔토르의 이전 소설들과 달리 “복수의 목소리”를 지닌 이야기로 전환한 『단계』라는 마지막 소설에서 “저자 권한의 위기 *la crise auctoriale*”(Ibid., p.93)를 시사하고 있음을 지적한다.

다. 우리는 이를 조금 수정하여 베르니에는 “Vernier, vers nié”, 즉 점점 부정되어가는 저자로서의 지위를 상징하는 이름으로, 엘레르는 “Eller, elle erre”, 즉 언제나 저자의 의도를 자신의 체험으로 채워나가며 작품을 해석할 수밖에 없는, 그래서 방황하는 독자로서의 지위를 상징하는 이름으로, 그리고 주레는 “Jouret, juré”, 즉 객관적 입장에서 저자 대신 증언해 줄 대리인으로서 자신의 진실함을 강조하기 위해 저자의 말을 인용하고 객관적인 작품의 해석을 도와주는 비평가를 암시하는 이름으로 해석해 볼 수도 있을 것 같다.

6. 나가며

우리는 뷔토르의 『단계』를 그 제목의 다층적 의미들을 따라 분석해 봄으로써 이 독창적인 소설의 윤곽과 기본 구조를 함께 살펴보았다. 친족의 단계, 교육의 단계, 독서의 단계라는 관점에서 작품 속 등장인물 분석과 시간 분석, 공간 분석, 서사 분석을 시도해 본 이 일차적인 작업을 토대로 추후 『단계』와 뷔토르의 작품 세계에 대한 보다 심층적인 후속 연구가 이어질 수 있을 것이다. 『단계』는 뷔토르의 마지막 소설 작품으로 남아 있다. 작품 속의 주인공 베르니에가 시도한 “현실 묘사”의 기도와 그가 경험한 실패는 소설을 통해 현실을 재현하고자 했던 소설가로서의 뷔토르의 도전과 『단계』 이후의 소설을 넘어서 그의 글쓰기 행보를 설명해 줄 수 있을 것이다.

뷔토르의 『단계』는 독자로 하여금 과연 소설이란 무엇인가에 대하여 다시 생각해보게 하는 작품이다. 모든 좋은 소설가들은 작품을 통해서 자신이 몸담고 있는 세계를 그려내고자 한다. 발자크에서부터 누보로망 작가들에 이르기까지 그들은 각자의 방식으로 자신의 소설 작품들 속에 그들의 현실을 담아내고 싶어 했고 독자들에게 자신이 본 세계를 전달하고자 했다. 특히 뷔토르는 이러한 소설가로서의 역할과 의도에 대한 명확한 개념의 소유자로서 이를 구체적으로

45) Michał Mrozowski, <L'absence chez Michel Butor. L'Emploi du temps et Degrés>, in *Quêtes littéraires*, no 2, 2012, p.78.

실현하기 위한 다양한 실험적 방법을 창안하고 시도했다. 그에게 소설이란 “우리가 현실에 대해서 갖는 의식에 대하여 고발과 탐구와 적응이라는 삼중의 역할”⁴⁶⁾을 수행해야 하는 문학 행위로서, 그가 소설 형식의 풍부한 탐구를 통해서 지향했던 바는 그의 소설을 통해 우리 독자들이 현실에 대해 습관적으로 지니고 있는 고정관념을 흔들어 깨워 항상 살아 있는 정신으로 현실을 직시할 수 있도록 이끌어려는 것이었다.

롤랑 바르트는 그의 『글쓰기의 영도』(1953)에서 소설이나 역사의 기술은 이야기 자체가 지니고 있는 인과적이고 선형적인 특성상 무한한 현실의 두께를 있는 그대로 담아낼 수 없음을 지적⁴⁷⁾했다. 사르트르도 『구토』(1938)의 주인공을 통해서 “살든가 이야기하든가”⁴⁸⁾ 둘 중의 하나를 선택해야한 한다고 일갈하고 있듯이, 현실을 표백시켜 인과적 질서 속에 선형적으로 배치하는 전통적인 이야기 방식으로는 우리 실존적 삶의 무한함을 담아낼 수가 없다. 그런데 뷔토르는 『단계』에서 소설이라는 전통적인 이야기 형식을 취하면서 이 실존적 현실의 두께를 다 담아내려고 시도한다. 뷔토르의 『단계』는 이야기가 지니는 이러한 인과적 질서를 최대한 혼란시키고 파괴함으로써 낯것의 현실에 가까운 이미지를 우리에게 전달하려고 노력한다. 베르니에의 실패담을 전하는 그 소설의 형식은 인과성에 기반을 둔 선형적인 글쓰기를 철저히 폭파하여 깨뜨린 파편적 구조를 통해 독자로 하여금 현실 그 자체를 느끼도록 시도한다. 과연 그의 의도는 성공한 것일까?

『단계』는 일반 독자들이 접근하기에는 지나치게 어려워 보인다. 낯것의 현실을 전달하기 위해 익숙한 이야기 형식을 깨뜨려야 된다

46) Michel Butor, <Le roman comme recherche>, *op. cit.*, p.10 : “un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d’exploration et d’adaptation.”

47) Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972, pp.18-19.

48) Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938, p.59 : “Mais il faut choisir : vivre ou raconter.”

는 그 당위성은 어느 정도까지 독자들에게 호소할 수 있을까? 습관화된 시각을 깨뜨리기 위한 전통적인 이야기 형식의 비틀이나 과격은 어느 정도까지 허용될 수 있는 것인가? 뷔토르는 분명 누보로망이라는 한정된 틀 속에 가두기 힘든 작가이다. 『단계』에서 뷔토르가 보여준 소설적 실험에는 그러나 뷔토르를 믿고 충실하게 독서를 완수한 소수의 열성 독자들에게는 어려운 독서 뒤에 따르는 쾌감을 맛볼 수 있는 보상이 기다리고 있다.

참고문헌

- Barthes (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972.
- Bersani (Jacques), Autrand (M.), Lecarme (J.) et Vercier (B.), *La littérature en France depuis 1945*, Bordas, 1970.
- Brée (Germaine), *Littérature française 16: Le XXe siècle II (1920-1970)*, Arthaud, 1978.
- Butor (Michel), *Passage de Milan*, Minuit, 1954.
- , *L'Emploi du temps*, Minuit, 1957. (번역본: 미셸 뷔토르/마르그리트 뒤라스, 『시간의 사용 / 롤 발레리 스탕의 황홀』, 김치수 역, 삼성출판사, “삼성판 세계현대문학전집 1”, 1982)
- , *La Modification*, Minuit, 1957. (번역본: 미셸 뷔토르, 『변경』, 권은미 역, 문학과지성사, “대산세계문학총서 31”, 2018)
- , *Degrés*, Gallimard, 1960. (번역본: 알랭 로브그리에/미셸 뷔토르, 『질투 / 단계』, 홍순민 역, 범한출판사, “현대의 세계문학 9”, 1984)
- , *Répertoire I*, Minuit, 1960.
- , *Répertoire II*, Minuit, 1964.
- , *Essais sur le roman*, Gallimard, 1975.
- , *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993.
- , *Œuvres complètes de Michel Butor, t. I. Romans*, Paris, La Différence, 2006.
- , *Œuvres complètes de Michel Butor, t. V. Le Génie du lieu I*, Paris, La Différence, 2007.

- Butor (Michel) et al., *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2, Colloque de Cerisy-la-Salle*, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1972.
- Calle (Mireille), *Les Métamorphoses Butor, Entretiens de Mireille Calle avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, et les autres*, Grenoble: PUG, 1991.
- Charbonnier (Georges), *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1967.
- Chapsal (Madeleine), *Les Écrivains en personne*, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1973.
- Clavel (André), *Curriculum Vitae, entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996.
- Havercroft (Barbara), <L'Écriture d'une histoire et l'histoire d'une écriture: l'univers romanesque de *Degrés*>, in Calle-Gruber (Mireille), *La création selon Michel Butor*, Colloque de Queens University, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1991, pp. 273-284.
- Jongeneel (Else), *Michel Butor et le pacte romanesque*, José Corti, 1988.
- Mrozowicki (Michał), <L'absence chez Michel Butor. *L'Emploi du temps* et *Degrés*>, in *Quêtes littéraires*, no 2, 2012, pp.66-80.
- Spitzer (Leo), <Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor>, in *Études de style*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1970, pp.482-531.
- Sullivan (Françoise Dupuy), <Qui parle dans *Degrés*?>, in *The French Review*, vol. 64, no. 6, May, 1991, pp.956-965.
- Walters (Jennifer R.), <Butor's Use of Literary Texts in *Degrés*>, in *PMLA*, no 88, 1973, pp.311-320.

Résumé

Analyse de différentes couches sémantiques de *Degrés* de Michel Butor

Jl Youngrae
(Université de Korea, Professeur)

Cet article tente d'éclaircir la structure et la signification du roman de Michel Butor, *Degrés*, en l'analysant à plusieurs niveaux selon les sens polysémiques du titre de l'ouvrage. Après la publication de *Degrés* en 1960, l'écriture de Butor s'est de plus en plus éloigné de celle de romanesque. Butor, qui a toujours réfléchi au rapport entre récit et réalité, et a exploré les diverses formes du roman, essaie d'écrire à travers son dernier roman la réalité inconfortable de l'enseignement français à la fin des années 1950.

Pour analyser *Degrés*, nous observerons d'abord comment les personnages de ce roman sont arrangés selon le degré de la parenté. Ensuite, nous tenterons d'expliquer l'espace et le temps de *Degrés* en suivant le programme de l'enseignement de la seconde A du lycée Taine. Enfin, nous nous pencherons sur les rapports qui s'établissent entre professeur et élève, entre auteur et lecteur et nous verrons de quelle manière cela éclaire notre compréhension de la façon dont Michel Butor a construit ce roman polysémique.

Mots-clés : Michel Butor, Degrés, enseignement français,
technique romanesque, Nouveau Roman

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

구글 신경망 번역 얼마나 진화했나? 초창기와 현재의 번역 품질을 중심으로*

임순정
(숭실대학교 강사)

국문요약

본 연구는 2016년 말 일반인들에게 소개된 구글 신경망 번역과 현재의 구글 신경망 번역의 불한 번역 결과물 품질 비교·분석을 통해 구글 신경망 번역의 발전 현황을 이해해보고자 한다. 이를 위해 르몽드에서 선별한 신문 기사의 문장 110개를 RNN Sep2Sep 구글 번역(2017년) 그리고 트랜스포머 인코더와 RNN 디코더를 결합한 하이브리드 모델의 구글 번역(2022년)으로 처리한 다음 단어, 구문, 문장, 텍스트, 편집을 중심으로 번역 품질 평가를 실시하였다. 그 결과, 번역 단위가 문장으로 설정되어 있는 구글 신경망 번역의 성능이 상당히 향상되었음을 확인할 수 있었다. 이는 문장을 구성하는 어휘들 간의 연결 관계를 파악하고 재현하는 능력이 향상된 것으로 번역 결과물의 정확도와 가독성의 개선으로 이어지고 있다. 하지만, 여전히 내용 오류, 부자연스러운 표현이 빈번하게 발견되며 문장의 연결이 부자연스러워 번역문이 텍스트로서 제대로 기능하지 못하고 있음을 확인할 수 있었다.

주제어 : 기계 번역, 구글 신경망 번역, RNN Seq2Seq 모델, 트랜스포머

* 이 논문은 2022년 프랑스학회-프랑스문화예술학회 연합학술대회에서 발표한 원고를 수정 및 보완한 글이다.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 구글 번역의 기술적 발전
 - 2.1. 통계 기반 기계번역 vs 신경망 기계번역
 - 2.2. 구글 신경망 기계번역의 발전 동향
3. 연구 방법 및 연구 대상
4. 연구 결과
 - 4.1. GNMT와 T-GNMT의 단어 오류 비교
 - 4.2. GNMT와 T-GNMT의 구문 오류 비교
 - 4.3. GNMT와 T-GNMT의 문장 오류 비교
 - 4.4. GNMT와 T-GNMT의 텍스트 오류 비교
 - 4.5. GNMT와 T-GNMT의 편집 오류 비교
5. 결론 및 제언

1. 서론

구글 번역은 2022년 11월 기준으로 전 세계 109개 언어에 대해 무료 번역 서비스를 제공하고 있다.¹⁾ 개발 초기 통계 기반 기계번역 Statistic Based Machine Translation(이하 SMT)을 사용하던 구글 번역은 2016년 9월 획기적인 변화를 발표하게 된다. 바로 신경망 기계번역 Neural Machine Translation(이하 NMT)의 도입이다. NMT의 특징은 인간의 뉴런 네트워크를 모방하여 뇌의 학습 과정과 유사한 알고리즘을 채택해 데이터를 분석하고 학습한 다음, 학습한 내용을 기반으로 판단하고 예측하는 기계 학습 Machine Learning 방식을 활용한다는 것이다. 구글 신경망 기계번역은 기계 학습 방법 중 심층 학습

1) <https://translate.google.com/intl/ko/about/languages/> (2022년 11월 9일 검색했음)

Deep Learning을 사용하는데, 이것은 출발어 텍스트 Source Text(이하 ST)와 도착어 텍스트 Target Text(이하 TT)로 구성된 번역 코퍼스를 학습하여 인공지능 Artificial Intelligence(이하 AI)이 스스로 좋은 번역을 도출할 수 있도록 학습하게 만드는 것이다.

NMT의 도입으로 구글 번역의 번역 품질은 획기적으로 개선되었고²⁾ 이러한 사실이 각종 기사와 보도를 통해 전해지면서 구글 번역에 대한 사회적 관심은 폭발적으로 증가하였다. 2016년 하반기 구글 번역이 NMT 기술을 도입한 이래, 불과 2개월 사이에 구글 번역 서비스를 사용하는 한국어-영어 트래픽이 무려 50% 이상 늘어났고³⁾ 과거와는 달리 번역기의 성능이 획기적으로 개선되었다는 이용자들의 사용 후기가 생생하게 전해지기 시작했다. 2016년 3월 답마인드 챌린지 매치 Google Deepmind Challenge match에서 이세돌 9단이 구글 답마인드 Google DeepMind가 개발한 인공지능 바둑프로그램인 알파고 AlphaGo에 패배하는 충격적인 결과를 이미 목격한 이후였기 때문에 AI가 접목된 구글의 신규 기계번역 시스템은 그 성능이 우리의 상상을 능가한다는 생각이 사회적으로 팽배해졌고 구글 번역이 지속적으로 발전한다면 언어의 장벽이 허물어져 외국인과의 자유롭고 의사소통할 수 있을 것이라는 기대감이 커졌다. 일각에서는 앞으로 외국어를 학습하기 위해서 막대한 시간과 돈을 투자할 필요가 없어질 것이며 외국어 통·번역은 기계가 담당하게 될 것이므로 해당 직종이 사라지게 될 것이라는 주장까지 등장했다. 과연 인공지능망

2) 2017년 2월 9일 인공지능망 기술이 더해진 구글 번역의 성과와 성과, 앞으로의 목표를 공유하는 화상회의에서 마이크 슈스터(Mike Schuster) 구글 리서치 사이언티스트는 “번역기가 수행한 번역 결과에 전문 번역가가 0~6점의 점수를 매깁니다. 과거 시스템으로는 10년 동안 개선작업에 매달려도 이 점수를 고작 0.1포인트 올릴 수 있었습니다. 하지만 인공지능망을 적용한 뒤 번역 점수(품질)가 1년 만에 평균 0.6포인트, 한국어는 0.94포인트 올랐습니다. 산술적으로 90년이 넘게 걸려 이뤄질 작업을 1년 만에 한 셈이지요.”라고 발표했다.

https://biz.chosun.com/site/data/html_dir/2017/02/09/2017020902687.html (2022년 11월 9일 검색했음)

3) <http://www.itdaily.kr/news/articleView.html?idxno=83486> (2022년 11월 9일 검색했음)

이 탑재된 구글 번역기는 앞으로 얼마나, 어디까지 발전할 수 있을까?

본 연구는 NMT를 도입한 구글 기계번역이 일반인들에게 공개된 지 약 5년이 흐른 시점에서 “신경망 기계번역을 도입한 기계번역 Machine Translation은 그간 얼마나 발전했나?”라는 질문에 답해보고자 한다. 이를 위해 인간 번역 Human translation을 평가하는 방식을 적용하여 2017년 그리고 2022년 구글 번역으로 처리한 프랑스어 신문 기사의 한국어 번역 결과물을 비교 분석할 것이다. 상용화 초기와 오늘날의 구글 번역 결과물 품질을 비교해보는 것은 구글 신경망 기계번역의 현황을 파악하고 앞으로의 발전 양상을 가늠할 수 있는 의미 있는 작업이 될 것이다. 특히, 한국어-프랑스어와 같이 비주류 언어로 분류되는 언어 조합의 경우에는 해당 외국어에 대한 지식이 부족한 경우가 대부분이기 때문에 구글 번역의 결과물에 대한 의존도가 매우 높아 기계 번역 결과물의 신뢰도에 대한 객관적인 정보를 일반인들에게 제공할 필요가 있다. 이에 본 연구는 인간 번역을 평가하는 기준을 적용하여 2017년 그리고 2022년 구글 번역으로 처리한 프랑스어-한국어 번역 결과물을 양적·질적으로 평가하도록 할 것이다. 이 같은 작업을 통해 한국어-프랑스어 조합 구글 번역의 현주소를 점검하고, 분석 결과를 토대로 향후 통번역 분야에서 구글 번역의 활용 가능성에 대해 논의해 보고자 한다.

2. 구글 번역의 기술적 발전

2.1. 통계 기반 기계번역(SMT) vs 신경망 기계번역(NMT)

2006년 처음 선보인 구글 번역은 바벨피쉬, AOL, 야후 등의 번역 서비스와 동일하게 SYSTRAN 기반 번역기를 사용했으나 2007년을 기점으로 독자적인 번역 엔진을 사용하기 시작했다. 바로 통계 기반 방식을 도입한 번역기인데, 1990년대 초 IBM에서 제안한 방식으로 대량의 코퍼스 Corpus로부터 학습된 통계 정보를 활용하여 번역 패턴을 학습하는 방식이다. SMT는 병렬 코퍼스 Parallel Corpus를 사용

하여 확률과 빈도수를 기반으로 번역 패턴을 파악하고, 학습한 번역 모델 Translation Model에 따라 가장 적합한 번역을 결정한다. 병렬 코퍼스를 학습 자료로 사용하는 것, 코퍼스를 이용해 번역 패턴을 파악하는 것 그리고 번역 모델을 도출해서 적용하는 것 등 여러 가지 측면에서 NMT와 SMT 간에는 유사점이 존재한다.

하지만, 2017년 3월 8일 구글의 수석 소프트웨어 엔지니어인 멜빈 존슨 Melvin Johnson이 스탠포드 Stanford에서 구글 신경망 번역에 대해 강연⁴⁾한 내용을 살펴보면 SMT와 NMT 간의 차이를 분명하게 이해할 수 있다. 전자는 엔그램 N-gram 방식을, 후자는 워드 임베딩 Word Embedding 방식을 언어 모델로 사용하기 때문에 자연어를 처리하는 방식이 전혀 다르다. 자연언어를 통계적으로 처리하는 방식인 엔그램은 문자열에서 N개의 연속된 구성 요소를 가리키는 용어로, 대표적으로 어휘·음절 등이 여기에 해당된다.⁵⁾ 예를 들어 ‘꽃나무’와 같은 복합어를 처리할 때 N의 값을 어떻게 설정하느냐에 따라, ‘꽃’, ‘나무’, ‘꽃나무’ 등의 단어가 구성될 수 있음을 감안할 때, 일반적으로 언어 단위를 분할하는 N의 값이 커질수록 정확한 어휘로 처리할 확률이 높아지고 번역 성능이 개선된다. SMT의 번역 모델은 단어 시퀀스를 엔그램으로 처리한 다음 단어를 대응시켜 대역어를 매칭하는 방법을 사용한다. 번역에서 최소 의미 단위 Unité de sens라 간주할 수 있는 단어를 번역 단위로 설정하고, 실제 언어 사용에 기반한 코퍼스를 학습 자료로 사용한다는 측면에서 SMT는 규칙 기반 방식 기계번역 Rule Based Machine Translation 보다 우수한 번역 결과물을 구현할 수 있는 기계번역 모델이다. 하지만, 코퍼스 데이터를 통해 학습한 엔그램만을 기억할 수 있는 SMT는 문장을 구성하는 단어 간의 연결성을 파악하는 데 있어서 한계를 드러내기 때문에 ‘불연속적 discrete’이며 ‘국부적인 판단 local decision’을 한다는 단점을 갖는다.⁶⁾

4) <https://www.youtube.com/watch?v=nR74IBO5M3s> (2022년 11월 9일 검색했음)

5) 임순정, 한미선, 「구글 번역의 사례연구: 번역품질과 번역단위와의 관계를 중심으로」, 『번역학연구』제 15권 1호, 2014, p. 181.

이러한 단점을 해결하기 위해 등장한 것이 바로 NMT이다. NMT는 인간의 뉴런 네트워크를 모방한 새로운 방식의 기계번역으로 컴퓨터가 원문을 문장 단위로 읽어 들인 다음 심층 학습 Deep learning을 통해 획득한 매개변수 Parameter를 활용하여 입력한 문장에 대응되는 최적의 번역문을 통째로 생성해 낸다. NMT는 번역 단위를 단어가 아닌 문장으로 확장했을 뿐만 아니라 단어간 유사도와 중요도를 벡터 Vector로 표현하는 워드 임베딩 방식을 도입함으로써 단어간 의미적 유사성을 표현할 수 있게 되었다. 예를 들어 chien과 chat, bonjour와 salut 간의 의미적 공통점을 인식한다는 점에서 NMT는 SMT에 비해 진일보했으며 맥락 Contexte을 고려해서 번역할 수 있게 되었다고 평가받는 것이다. NMT의 주요 특징은 문장을 하나의 단위로 읽어 들이면서 ‘연속적 continuous’이고 통합적인 추론을 구현할 수 있고, ‘전체적인 판단 global decision’을 하면서 번역을 수행한다는 것이다.⁶⁾ 하드웨어의 성능이 개선되면서 NMT 시스템의 기능과 처리 속도는 획기적으로 개선되었고, 구글이 2016년 NMT를 도입한 번역 서비스를 일반인들에게 공개함으로써 누구나 별도의 번역료를 지불하지 않고도 3900자에 달하는 분량의 텍스트에 대해서 클릭 한 번으로 번역을 이용할 수 있게 된 것이다.

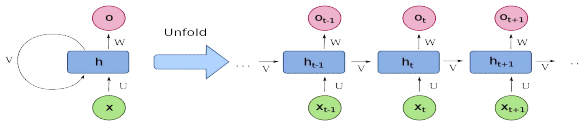
2.2. 구글 신경망 기계번역의 발전 동향

2016년도 말 선보인 구글 신경망 기계번역은 시퀀스 투 시퀀스 모델 Sequence-to-Sequence Model(이하 Seq2Seq 모델)로 인코더 Encoder가 ST 문장의 단어를 순차적으로 입력받으면 모든 단어의 정보를 압축해 하나의 컨텍스트 벡터 Context Vector로 처리한 다음 이것을 디코더 Decoder로 전송하고, 디코더는 컨텍스트 벡터를 이용

6) 따옴표로 처리한 표현들은 멜빈 존슨(<https://www.youtube.com/watch?v=nR74IBO5M3s>)의 표현을 인용한 것이다.

7) Ibid.

해 TT 문장을 생성하게 된다. 번역 단위가 단어였던 SMT와 달리 번역 단위를 문장으로 설정하고 문장을 구성하는 단어 간의 의미적 관계성을 파악하면서 번역을 수행한다는 측면에서 NMT는 ST에 등장하는 단어의 사전적 등가어를 확률로 찾는 것이 아니라 문장 내에서 단어의 의미, 즉 문맥을 감안하여 처리한다. 2016년 상용화된 구글 신경망 기계번역은 순환신경망 Recurrent Neural Network(이하 RNN)을 인코더와 디코더에 적용하여 기계번역을 수행하고 있다.



[그림 1] RNN 기계번역 모델의 작동 원리⁸⁾

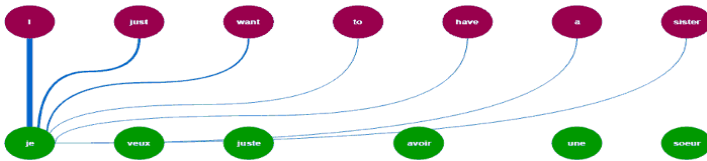
그림에서 확인할 수 있듯이 RNN 모델은 이전 시점에서의 계산 결과가 이어지는 시점의 입력으로 작용한다. RNN을 인코더와 디코더에 도입한 구글 신경망 기계번역은 문장의 단어를 앞에서부터 등장하는 순서대로 순차적으로 처리하게 된다. RNN은 입력 문장의 모든 단어를 하나의 벡터로 만들게 되는데 이것이 바로 문장의 모든 정보를 담고 있는 컨텍스트 벡터이다. RNN 모델은 일렬로 데이터가 나타나는 시퀀스의 패턴을 인식하는 데 있어서 강점을 지닌다. 하지만, 문장이 길어지면 앞부분에 입력된 정보의 손실이 발생하여 번역 품질이 저하된다. 뿐만 아니라, 긴 문장을 처리하려면 단계가 늘어나고, 번역 알고리즘을 훈련하는데 시간이 오래 소요되고, 훈련이 쉽지 않다는 단점을 지닌다.⁹⁾

이 같은 한계를 극복하고자 등장한 것이 어텐션 메커니즘

8) https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%88%9C%ED%99%98_%EC%8B%A0%EA%B2%BD%EB%A7%9D (2022년 11월 9일 검색했음)

9) <https://ai.googleblog.com/2018/08/moving-beyond-translation-with.html> (2022년 11월 9일 검색했음)

Attention mechanism이다. 순환 구조를 사용하는 RNN 모델과 달리 어텐션 메커니즘은 문장의 모든 단어를 병렬로 처리하고, 각각의 단어가 문장을 구성하는 다른 단어에 주의를 기울이게 하는 방식을 사용하고 있는데, 이것은 문장 전체를 한꺼번에 보면서 단어 간 상관성을 고려하고, 가중치를 두고 처리하는 방식을 채택한 것이다. 어텐션 메커니즘의 도입 결과, 학습 속도를 높이고 번역 품질을 개선할 수 있게 되었다.¹⁰⁾



[그림 2] 어텐션 메커니즘의 작동 원리¹¹⁾

2020년 구글에서 선보인 하이브리드 모델 Hybrid Model은 어텐션 메커니즘을 사용하는 트랜스포머 Transformer 인코더와 RNN 디코더를 사용하였다. 일반적으로 트랜스포머 모델은 RNN 모델보다 효과가 우수한 것이 입증되었지만, 번역 품질의 향상이 트랜스포머 디코더가 아닌 트랜스포머 인코더에서 발생한 것이기 때문에 구글은 추론이 훨씬 빠른 RNN 디코더와 트랜스포머 인코더를 결합한 하이브리드 모델을 도입하였다.¹²⁾ 새로운 모델 아키텍처의 도입으로 구글 신경망 기계번역의 번역 품질은 블루 스코어 Bilingual Evaluation Understudy Score(BLEU)¹³⁾ +5 정도로 개선되었다고 평가받고 있으

10) Ibid.

11) <https://medium.com/what-is-artificial-intelligence/introduction-to-transformer-networks-how-google-translate-works-attention-is-all-you-need-309827c9b942> (2022년 11월 9일 검색했음)

12) <https://ai.googleblog.com/2020/06/recent-advances-in-google-translate.html> (2022년 11월 9일 검색했음)

13) 블루 스코어란 기계 번역 문장과 참고 문장을 비교하여 둘 간의 일치도를 통해 기계 번역의 성능을 평가하는 방법이다.

며, 더 안정적인 훈련과 대기 시간 단축이 가능해졌다.¹⁴⁾

이 외에도 학습 훈련에 사용하는 데이터를 수집하는 방식을 사전 기반 Dictionary-based에서 임베딩 기반 Embedding-based으로 전환하여 정밀도 손실 없이 수집되는 문장의 수를 증가시켰고, 병렬 코퍼스가 부족한 언어에 대해 역번역 Back translation을 이용해 합성 병렬 데이터 Synthetic parallel data¹⁵⁾를 확보하여 학습 데이터를 보강하였고, 노이즈 데이터 Noise Data에 대해 사전 조정을 거쳐 확보한 클린한 데이터를 예비 모델로 사용하여 번역 모델 품질을 개선시켰다.¹⁶⁾ 이러한 다각도의 노력을 통해 구글은 단일 번역 알고리즘을 이용해 100여 개의 언어와 영어 간에 기계학습을 진행하며 분야와 무관하게 활용이 가능한 범용적 번역 시스템을 끊임없이 업그레이드하고 있다.

3. 연구 방법 및 연구 대상

본 연구는 2016년 상용화된 구글의 RNN Seq2Seq 기계번역(이하 GNMT)과 2020년 상용화된 구글의 하이브리드 기계번역(이하 T-GNMT)의 성능을 비교 분석하여 구글 신경망 기계번역의 현황 및 발전 방향을 파악하고자 한다. 이를 위해 GNMT와 T-GNMT로 처리한 <르몽드 Le Monde> 기사에 대해 질적·양적 번역 품질 평가를 실시하였다. 번역 대상으로 기사문을 선정한 이유는 문체가 간결하고, 문장이 평이하여 기계번역의 성능을 파악하기에 적합하다고 판단되었기 때문이다. 그리고, 독자들에게 흥미와 감동을 유발하는 것이 목적인 시나 소설과 같은 문학 작품과 달리 정보 전달을 목적으로 작성된 신문 기사의 경우, 정보의 등가적 전달이라는 비교적 명확한

14) Ibid.

15) 합성 병렬 데이터란 인간이 작성한 단일 언어 코퍼스와 이를 기계 번역으로 처리해서 확보한 코퍼스의 쌍을 뜻한다. 번역 알고리즘을 교육하기 위해 활용 가능한 병렬 코퍼스가 부족한 경우, 단일 언어 코퍼스 외에도 기계 번역 결과물을 동시에 활용하여 학습 데이터 부족의 해결을 시도한다.

16) Ibid.

번역 평가 기준 설정이 가능하기 때문이다. 구글 번역을 실시한 일자는 각각 2017년 8월 10일(GNMT)¹⁷⁾ 그리고 2022년 1월 21일(T-GNMT)이다. 기계 번역을 실시한 ST의 총 분량은 110 문장으로 교육(28 문장), 무역(59 문장), 스마트 교통(23 문장)을 다룬 총 3개의 기사문 전문에 해당되는 분량이다.

모든 번역은 서로 다른 언어를 구사하는 사람들 간에 의사소통을 가능하게 하는 것을 목표로 하지만 번역 유형(기술번역, 문학번역, 영상번역 등), 텍스트(기사문, 연설문, 광고문, 문학작품 등)의 특징, 목적(정보 전달, 설득, 감동, 교화 등) 등에 따라 효과적인 의사소통을 구현하는 방식에 차이가 존재한다. 본 연구는 정보 전달을 목적으로 하는 기사문을 대상으로 번역 품질을 실시하므로, 가장 먼저 객관적인 번역 평가 기준을 제시한 번역학자로 간주되는 나이다와 태버 Nida and Taber가 강조한 다음 3가지의 평가 요소¹⁸⁾를 적용하고자 한다.

- 1) 번역문의 수신자로 하여금 원문의 메시지를 이해할 수 있게 하는 정확도
- 2) 이해의 수월성
- 3) 번역 표현의 적절성을 통해 수신자가 경험하는 몰입도

번역문의 정확성은 ST가 TT와 동일한 정보를 제공하고 있는지를 통해 판단할 수 있는데 이때 일반적으로 사용되는 것이 바로 등가 Equivalence라는 개념이다. 등가는 원작자가 ST의 언어 형태를 통해 전달하고자 하는 메시지 Message의 의미 Sens를 TT의 독자에게 명

17) GNMT 성능 분석을 위해 사용한 데이터는 2017년 8월 9일 개최된 'AI 시대의 전문통번역사 교육' 워크숍 발표를 위해 기계번역을 실시하여 확보한 데이터의 일부이다.

18) “1. the correctness with which the receptor understand the message of the original..., 2. the ease of comprehension, 3. the involvement a person experiences as the result of the adequacy of the form of the translation” (Eugene Albert Nida and Charles Russell Taber, *The theory and Practice of Translation*, United Bible Societies, 1969, p. 173 ; Juliane House, *A Model for Translation Quality Assessment*, Verlag Narr, 1981, p. 9. 재인용)

확하게 전달하기 위해 사용하는 도착어 규범에 부합하는 언어 형태이며, 어휘, 구, 절, 문장 등에 적용 가능하다. 본 연구는 등가를 기본 평가 기준으로 사용하고, 실용문을 대상으로 번역 평가를 실시한 선행 연구¹⁹⁾ 검토를 통해 단어, 구문, 문장, 텍스트 그리고 편집 등 텍스트를 구성하는 요소를 주요 평가 항목으로 선정한 다음 개별 평가 항목별로 구체적인 세부 평가 항목을 설정했다. 다음은 본 연구에 적용한 번역 평가 기준을 표로 작성한 것이다.

오류 유형		세부 기준
단어	누락	출발어 텍스트의 단어가 도착어 텍스트에는 생략된 번역
	추가	출발어 텍스트에 없는 단어가 도착어 텍스트에 삽입된 번역
	미번역	출발어 텍스트의 단어가 도착어 텍스트에 그대로 기재된 번역
	부적절한 번역	사전에 등재된 표제어 중 하나를 선택하였으나 맥락에 부합하지 않게 번역하여 출발어 텍스트의 단어 정보를 적절하게 전달하지 못하는 번역
	불완전한 번역	출발어 텍스트의 단어와 도착어 텍스트의 단어 간의 관련성을 설명하기 힘든 번역
구문	동사	동사의 시제, 법, 태(態) 등 출발어 텍스트 동사의 정보를 정확하게 인식하고 번역하고 있는가
	구조 분석	문장의 구성 성분(주어, 동사, 목적어, 보어, 수식어 등)을 정확하게 인식하고 번역하고 있는가
문장	정문 비문	도착어 규범에 부합하는 정확하고 자연스러운 문장으로 번역하고 있는가
텍스트	응집성	출발어 텍스트의 응집성(지시사, 접속사, 생략, 반복 등)을 정확하게 인식하고 번역하고 있는가
	문체 어역	출발어 텍스트의 유형에 적합한 어미와 어투로 번역하고 있는가
편집	맞춤법	문자 표기법, 숫자 표기법, 문장 부호 표기법, 띄어쓰기 등

[표1] 구글 번역 품질 평가 기준

19) Louise Brunette, Towards a Terminology for Translation Quality Assessment, The Translator, 6:2, 2000, pp. 169-182.

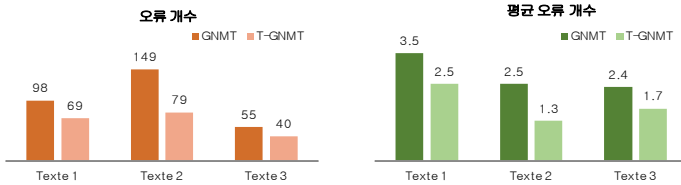
Jamal Al-Qinai, Translation Quality Assessment. Strategies, Parametres and Procedures, META, 45:3, 2000, pp. 497-519.

Sonia Colina, Translation quality evaluation: Empirical evidence for a functionalist approach, The Translator, 14:1, 2008, pp. 97-134.

4. 연구 결과

4.1. GNMT와 T-GNMT의 단어 오류 비교

GNMT와 T-GNMT의 단어 오류를 비교 분석한 결과는 다음과 같다.



[그림 3] GNMT와 T-GNMT의 단어 오류 비교

분석 결과를 보면 텍스트 별로 단어 오류 평균의 차이가 상당히 큰 것을 확인할 수 있다. 텍스트 2와 3의 경우, GNMT의 평균 오류 개수가 각각 2.5개, 2.4개인데 반해 텍스트 1은 3.5개이다. 그리고, T-GNMT의 평균 오류 개수는 각각 2.5개(텍스트 1), 1.3개(텍스트 2), 1.7개(텍스트 3)이다. 텍스트 1이 높은 평균 오류 개수를 기록한 이유는 문장의 길이, 주제 그리고 문체 때문인 것으로 판단된다. 텍스트 1에는 40개 이상의 단어로 구성된 삽입구와 수식어가 다수 포함된 만연체의 장문²⁰⁾이 다수 등장한다. 그리고, 수요일 등교 여부라는 교육 정책을 둘러싼 사회적 논의를 역사, 경제, 남녀평등 등 다양한 측면에서 전개하고 있다. 다음은 단어 오류의 세부 기준별 사례를 정리한 것이다.²¹⁾

20) 텍스트 1의 장문의 예는 다음과 같다.

“Tout ce que l’on sait aujourd’hui, c’est que, en ce qui concerne la pause du mercredi, la France était l’exception en la matière, cette coupure du milieu de semaine étant l’héritage d’un compromis historique entre l’école républicaine et l’église catholique datant de la fin du XIXe siècle.”

21) 기계 번역 결과물에서 오류 유형과 관련된 부분은 예문에 밑줄로 표시하였으며 그 외의 오류는 수정하지 않고 그대로 사용했다.

- 누락 Omission

[ST] Pourquoi alors ne pas attendre de mesurer l'impact de la réforme de 2013 sur les enfants avant de revenir en arrière ?

[GNMT] 왜 돌아 가기 전에 아이들에 2013 년 개혁의 영향을 측정하는 것을 기다릴 수 없어?

[T-GNMT] 그렇다면 ○ 2013년 개혁이 아이들에게 미치는 영향을 측정하기 위해 기다리지 않겠습니까?

위의 예문은 2017년 프랑스 사회의 주요 현안이었던 수업 개혁안을 다루는 텍스트 1에서 발췌한 내용이다. 2013년 1월 26일 당시 교육부 장관이었던 프랑소와 페이용 François Peillon은 초등학교 수업 일수를 주 4일에서 4.5일로 증가하는 내용의 법령을 발표했다. 이는 프랑스 아동들의 낮은 학업 성취도를 개선하기 위한 것으로 하루 수업 시간은 줄이되, 주 4일(월, 화, 목, 금) 진행되는 수업을 4.5일(월, 화, 목, 금, 수요일 반일)로 늘려 수업 시간을 분산하는 것을 골자로 하고 있다. 예문은 기존의 주 4일 수업으로 복귀하기 전에 2013년 교육부 장관 프랑소와 페이용이 주도한 교육 개혁의 효과를 가늠해 볼 것을 촉구하고 있다. ST에서 ‘revenir en arrière’ 하는 대상은 생략되어 암묵적으로 처리되었기 때문에 문맥을 파악해야 정확한 의미를 파악할 수 있다. GNMT는 밑줄 친 구문에 대한 사전적 등가어를 찾아서 대응하고 있고, T-GNMT는 해당 구문을 누락시켰다. 누락은 ST의 정보가 TT에 재현되지 않는 것으로 ST와 TT 간의 정보가 양적 불일치와 정보의 손실을 유발하기 때문이다. 이러한 측면에서 누락은 의미 전달을 훼손하는 심각한 오류로 간주된다. 흥미로운 것은 GNMT보다 전반적인 번역 품질이 우수하다고 평가받는 T-GNMT에서 맥락을 파악할 수 없는 의미 단위를 통째로 제거해버리는 방식을 사용하고 있다는 점이다.

- 첨가 Addition

[ST] Alors que la conjoncture française s'améliore, que la croissance repart doucement, que le chômage reflue, tandis que les entreprises vont mieux, le déficit commercial s'alourdit dangereusement.

[GNMT] 프랑스 경제가 향상하는 동안 성장이 서서히 회복으로 기업이 더 나은 반면, 실업 낙조는 무역 적자는 위험 안 래로 무게.

[TGNMT] 프랑스 경제가 개선되고 있는 동안 성장은 서서히 증가하고 있으며 실업률은 떨어지고 있으며, 기업들은 개선되고 있으며 무역 적자는 위험하게 증가하고 있습니다.

위의 예문은 프랑스 경기가 전반적으로 호전되고 있는 상황에서 대외 무역 적자가 늘어나는 것에 대해 우려를 표명하는 텍스트 2에서 발췌한 문장이다. GNMT는 앞에서부터 순차적으로 등장하는 정보를 처리하는 과정에서 절이 반복적으로 나열되고 있다는 사실을 파악하지 못하고, 가장 핵심이 되는 정보인 'le déficit commercial s'alourdit dangereusement'이 등장하는 문장 뒷부분에 이르러서는 과부하에 걸릴 듯한 양상을 보인다. 결국, ST에 등장하지 않는 정보일 뿐만 아니라 도착어의 가독성을 개선하기 위해서 불가피하게 추가할 수밖에 없는 어휘라고 간주하기도 어려운 '아래로'라는 표현이 등장하고 있다.

- 미번역 Non traduction

[ST] Leur décongestion est dès lors la clé de voûte du bien-être urbain.

[GNMT] 그들의 decongestion 그러므로 도시 복지의 초석입니다.

[T-GNMT] 따라서 혼잡은 도시 복지의 종석입니다.

미번역은 ST의 어휘가 번역되지 않고 그대로 TT에 등장하는 것이다. GNMT에 등장한 ‘decongestion’은 프랑스어 ‘décongestion’의 영어 등가어이다. 이 단어를 통해, 구글 번역이 프랑스어-한국어 번역을 수행함에 있어서 영어를 피봇 언어 Pivot language로 사용하고 있음을 확인할 수 있다. 5년이 지난 후, T-GNMT 역시 ‘décongestion’을 반대어로 번역하고 있기 때문에 여전히 번역 오류는 수정되지 않았다. 어휘를 번역하지 못하거나 부적절한 등가어로 번역하는 것은 아직 해당 어휘를 학습하지 못했기 때문일 확률이 높다.

- 부적절한 번역 Traduction inappropriée

<개선된 사례>

[ST] Au premier semestre, les exportations tricolores n’ont ainsi progressé que d’un modeste 1,3 %, malgré des succès dans le luxe ou encore dans les boissons.

[GNMT] 상반기에 3 색 수출은 고급 또는 음료의 성공에도 불구하고, 오직 겸손한 1.3 % 증가했다.

[T-GNMT] 상반기 프랑스 수출은 럭셔리와 음료의 성공에도 불구하고 1.3% 소폭 증가했습니다.

위의 예문은 텍스트 2에서 발췌한 것이다. ‘tricolore’라는 형용사는 세 가지 색의, 프랑스를 상징하는 파랑, 하양, 빨강 세 가지 색의, 프랑스를 상징하는, 혹은 프랑스의 등의 의미²²⁾를 전달한다. GNMT는 사전에 등재된 등가의 표제어 중 하나를 선택하였으나 맥락과 부합하지 않는 번역으로 이어졌고, T-GNMT는 ‘의’라는 조사가 생략되었기 때문에 도착어의 규범에 부합하지는 않지만 원문의 의미는 충분히 이해할 수 있는 번역문을 생산하고 있다.

22) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tricolore/79584> (2022년 11월 16일 검색했음)

<개선되지 않은 사례>

[ST] Rythmes scolaires : « Le retour à la semaine de quatre jours risque de se faire aux dépens des femmes »

[GNMT] 학교 리듬 : "네 일 주에 대한 반환은 여성의 희생 될 수있다

[T-GNMT] 학교 리듬 : "4 일 주간으로 의 복귀는 여성의 비용으로 올 수 있습니다“

위의 예문은 구글 번역의 모델 아키텍처의 변화에도 불구하고 번역 품질이 여전히 개선되지 않은 사례를 보여준다. 해당 예문은 텍스트 1의 제목이다. 본문의 내용 전반을 함축적으로 전달하며 독자들의 관심을 유발한다는 점에서 제목의 번역은 매우 중요하다. GNMT와 T-GNMT의 번역은 전혀 기사문의 제목으로 기능하지 못하고 있을 뿐만 아니라 기본적인 의미조차 전달하지 못하고 있다. 두 번역은 밑줄 친 합성어와 명사구에 대해 사전에서 개별 어휘를 하나씩 찾은 다음에 무턱대고 조합한 듯한 번역문을 제시하고 있기 때문에 전달하고자 하는 의미를 파악하기 어렵다. 제목의 번역은 기사 본문의 맥락에 대한 이해가 전제되어야 한다는 점에서 텍스트 전체를 고려하지 않고 문장 단위로 번역을 수행하는 기계번역은 한계를 드러낼 수밖에 없다.

- 피벗 언어에 기인한 번역 오류 Erreur de traduction due à la langue pivot

[ST] Des centaines et des centaines d'usines disparues, à l'image de celle que le chimiste américain Huntsman s'apprête à fermer à Calais (Pas-de-Calais).

[GNMT] 수백 누락 식물의 수백 것과 같은 미국의 화학자 사냥꾼 칼레 (파 드 칼레)에 완료하는 것입니다.

[T-GNMT] 수백, 수백 개의 공장이 사라졌고, 미국의 화학자 헌츠 만이 칼레(파스 드 칼레)에서 문을 닫을 무렵처럼 사라졌다.

위의 예문은 텍스트 2에서 발췌한 것으로 경기가 회복세로 전환되고 있음에도 불구하고 프랑스의 경제 상황은 여전히 불안하다는 것을 설명하고 있다. ST의 ‘usine’는 GNMT에서 ‘식물’로 번역되었는데, 피봇 언어로 사용되는 영어의 ‘plant’를 프랑스어 ‘plante’로 오인하여 번역한 것으로 보인다. 고유명사인 ‘Huntsman’은 영어 보통명사로 간주해 ‘사냥꾼’으로 번역한 것으로 생각된다. 이 같은 번역 오류는 T-GNMT에서 모두 개선되었지만, GNMT에서 프랑스어 발음으로 제대로 번역되었던 지역명 ‘Pas-de-Calais’가 영어식 발음으로 바뀐 것을 확인할 수 있다. 국립국어원의 한국어 어문 규범에 명시된 외래어 표기법에 의하면 ‘언어권의 인명, 지명은 원지음을 따르는 것을 원칙’²³⁾으로 하기 때문에 T-GNMT는 GNMT에서 정확히 번역되었던 것을 오역하고 있다고 볼 수 있다. 이러한 결과가 나타나는 것은 프랑스식 발음 표기보다 영어식 발음 표기가 학습 코퍼스에서 보다 빈번하게 등장하기 때문일 수도 있고, T-GNMT 역시 여전히 영어를 피봇 언어로 사용하기 때문에 발생한 번역 오류일 수도 있다. 이 같은 사례는 번역 오류의 원인을 정확하게 파악하기 힘들 뿐만 아니라 오류를 개선하기 위한 시스템의 수정이 어려운 NMT의 특징을 나타낸다.

4.2. GNMT와 T-GNMT의 구문 오류 비교

구문 분석에서는 문장 구성 성분(주어, 동사, 목적어, 보어, 수식어 등)과 동사의 시제, 법, 태(態) 등 동사의 정보가 정확하게 번역되었는지를 관찰 및 분석해보았다.

구문 번역에 적용한 평가 방식은 다음과 같다.

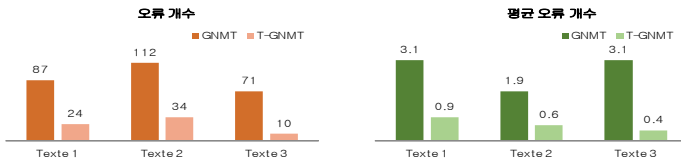
23) https://www.korean.go.kr/front/page/pageView.do?page_id=P000147 (2022년 11월 16일 검색했음)

[ST] ①Les deux économistes Emma Duchini et Clémentine Van Effenterre, ②qui s'expriment ③dans une tribune au « Monde », ④estiment que ⑤cette réforme ⑥n'a pas pris en compte ⑦l'intérêt des parents, ⑧et ⑨notamment ⑩celui des mères.

[GNMT] "세계"의 기사의 두 경제학자 Duchini 엠마와 클레멘 타인 반 Effenterre는이 개혁, 계정으로 어머니 특히 그 부모의 관심을하지 않았다고 생각합니다.

[T-GNMT] "르 몽드"의 기사에서 연설하는 두 경제학자 엠마 두치니와 클레멘틴 반 에펜테르는 이 개혁이 부모의 이익, 특히 어머니의 이익을 고려하지 않았다고 믿습니다.

위의 문장은 주어인 ‘Les deux économistes Emma Duchini et Clémentine Van Effenterre’를 수식하는 삽입구 ‘qui s’expriment dans une tribune au « Monde »’와 ‘et notamment celui des mères’라고 부연 설명을 하는 구문이 포함된 장문의 문장이다. 문장을 의미 단위로 분절한 결과 10개의 의미 단위로 나누어 볼 수 있었다. GNMT에서는 의미 단위 ②가 누락되었으며, ST에서 부사구로 기능하는 의미 단위 ③이 의미 단위 ①을 수식하고 있다. 그리고, 의미 단위 ⑥에 등장하는 관용적 표현인 ‘prendre en compte’에서 ‘compte’를 개별 어휘로 인식하고 사전에 등재된 등가어 중 하나이기는 하지만 문맥과 무관한 ‘계정’이라고 번역하면서 ‘관심을하지 않았다’라는 부정확한 동사 정보를 사용하여 번역하고 있다. 이렇듯, 문장의 구성 성분 간의 연결 관계를 제대로 분석하지 못하고 누락 및 왜곡한 번역은 구문 오류로 간주하였다.



[그림 4] GNMT와 T-GNMT의 구문 오류 비교

구문 오류 평가 기준을 적용하여 ST, GNMT, T-GNMT를 비교 분석한 결과, 평균 오류 개수가 약 3배에서 8배까지 줄어든 것을 확인할 수 있다. 텍스트 2의 평균 오류 개수는 1.9개에서 0.6개, 그리고 텍스트 3의 평균 오류 개수는 3.1개에서 0.4개로 줄어들어 뚜렷한 변화가 감지되었다. T-GNMT에서 구문 번역 오류가 전반적으로 개선된 것은 T-GNMT의 ST 분석 능력이 향상된 것에 기인하는 것으로 판단된다. T-GNMT에 비해 GNMT에서 문장 구성 성분의 누락이나 왜곡이 심각하게 많지 않지만, 두 시스템의 번역 품질이 확연한 차이를 보이는 이유는 GNMT가 ST의 문장 구성 성분의 연결 관계를 제대로 분석하지 못할 뿐만 아니라 구현하지도 못하기 때문이다. 그 결과, 주어와 동사 간에 호응이 깨지고, 문장을 구성하는 어휘 및 구문 간에 논리적 연결 관계가 구현되지 못하고, 독자가 이해하기 어려운 문장이 만들어지게 된다.

4.3. GNMT와 T-GNMT의 문장 오류 비교

브뤼넷 Brunette은 논리를 가장 중요한 번역 평가 기준이라고 하면서, 번역이 커뮤니케이션 행위를 효과적으로 수행할 수 있을 정도로 충분히 연결성을 지녔는지 확인할 수 있게 만드는 요소라고 주장한다.²⁴⁾ 브뤼넷은 논리는 ST와 TT를 굳이 비교하지 않고 TT만으로도 평가 가능하다고 설명하며, 통사적으로 결합이 없지만 상식에 어긋나는 표현이나, 의미를 파악하기 힘든 도착어 표현 등이 비논리적인 번역에 해당된다고 설명한다. 브뤼넷의 주장은 화용적인 측면에서 도착어 규범의 중요성을 강조한 것으로 이를 구글 번역의 번역 단위인 문장에 적용해보면, 도착어 규범에 부합되는 자연스러운 표현으로 기술된 논리적인 문장으로 내용이 바로 이해될 수 있어야 한다. 앞서 살펴본 평가 기준인 ‘구문’이 문장을 구성하는 의미 단위의

24) Louise Brunette, Towards a Terminology for Translation Quality Assessment, The Translator, 6:2, 2000, pp. 169-182.

연결성 분석과 관련이 있다면 ‘문장’은 의미 단위의 연결성을 재현하는 방식이 도착어 규범에 부합하는 정문인지 혹은 비문인지를 판단하는 것이다. ST에 대한 분석이 담보되지 못한 상태에서 가독성은 제대로 구현되기 어렵기 때문에 구문 오류가 발견되는 문장은 비문인 경우가 대부분이었다. 구문 분석에 있어서 GNMT에 비해 월등히 우수한 성능을 보이는 T-GNMT의 경우에도 주술 호응 관계나 조사 및 어미의 사용, 접속 관계가 어색하게 처리되어 문장이 매끄럽게 이어지지 못한 경우가 많았다. 분석 결과, 텍스트 2를 제외하면 GNMT와 T-GNMT의 평균 오류 개수의 차이는 텍스트 1은 0.3개, 텍스트 3은 0.2로 근소한 차이에 불과하다는 것을 확인할 수 있다.



[그림 5] GNMT와 T-GNMT의 문장 오류 비교

다음은 문장 오류를 보여주는 예시이다.

[ST] ①Les particuliers ②s’offrent ③une voiture Dacia ④importée de Tanger, ⑤un téléphone coréen, ⑥des jouets chinois pour les enfants.

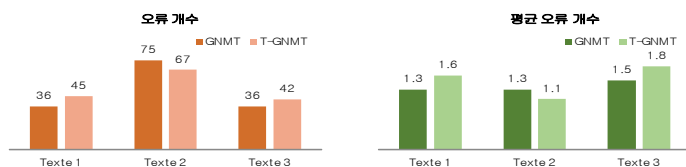
[GNMT] 개인은 가져온 다시 아 자동차 탕헤르, 한국 전화, 어린이를위한 중국어 장난감을 제공합니다.

[T-GNMT] 개인은 탕헤르에서 수입 된 다시아 자동차를 구입, 한국 전화, 어린이를위한 중국 장난감.

위의 예문은 텍스트 2에서 발췌한 것이다. GNMT와 T-GNMT는 문장에 사용된 재귀적 용법의 대명 동사 ‘s’offrir’를 각각 ‘제공하다’와 ‘구입’으로 번역하고 있다. ST의 동사를 제대로 인식하지 못하고 ‘구입’이라는 명사로 처리한 T-GNMT는 GNMT에 비해 심각한 번역

오류를 만들어냈다. 하지만, GNMT의 번역 품질이 T-GNMT보다 우수하다고 평가하기는 힘들다. GNMT는 의미 단위 ③과 ④를 구성하는 어휘들 간의 의미적 연관성을 전혀 파악하지 못해 의미 단위별로 결합하지 못하고 있기 때문이다. 그리고, GNMT와 T-GNMT는 모두 개인 소비자들이 즐겨 구입하는 물품을 자동차, 스마트폰, 어린이용 장난감 등 나열하고 있다는 사실을 파악하지 못하고 있다. 결국, 특정 어휘의 의미와 문장에서의 역할을 파악하지 못하는 것, 문장을 구성하는 어휘들 간의 관계를 파악하지 못하는 것 등은 ST의 이해 및 분석의 한계를 드러내며 이는 결국 도착어 규범에 부합하지 못하는 TT의 생산으로 귀결된다. 트랜스포머 인코더를 도입한 T-GNMT가 GNMT에 비해 구문 분석 능력이 전반적으로 개선된 것은 사실이지만 아직은 원문 분석이 완벽하지 못하며, 문장 성분들이 보다 자연스럽게 호응하는 도착어 표현을 구현하기 위해서 지속적인 개선이 필요하다.

4.4. GNMT와 T-GNMT의 텍스트 오류 비교



[그림 6] GNMT와 T-GNMT의 텍스트 오류 비교

번역문이 도착어 국가에서 온전한 텍스트로 기능하기 위해서는 기본적으로 앞서 언급한 정확성과 가독성을 바탕으로 원문의 응결성 Cohésion을 재현하여 응집성 Cohérence이 드러나야 한다. 뿐만 아니라, 텍스트 유형에 부합하는 적절한 문체 및 어역을 사용하여 번역문이 원문과 동일한 텍스트 기능을 수행할 수 있어야 한다. 본 연구는 텍스트를 구성하는 연속적인 문장들이 전체로서 일관된 내용

을 전달할 수 있도록 기능하는 지시, 대조, 함축적 표현과 텍스트의 기능을 전달하는 어역을 중심으로 ST, GNMT, T-GNMT를 비교 분석해보았다. 그 결과, 텍스트 2를 제외하고 텍스트 1과 텍스트 3은 모두 평균 오류 개수가 증가하였다. 단어, 구문, 문장 등 텍스트의 하위 구성 영역에서 GNMT보다 나은 번역을 수행해 온 T-GNMT가 텍스트 영역에서 오히려 낮은 평가를 받게 된 것은 신문 기사라는 텍스트의 유형에 부합하지 않는 어투를 일관적으로 사용하고 있기 때문이다.

- 어역 Registre

[ST] Les effets d'une telle réforme tant sur les mécanismes d'acquisition des connaissances que sur les compétences sociales et émotionnelles sont susceptibles de se matérialiser sur la durée.

[GNMT] 사회적, 정서적 능력 등 모두 지식 획득 메커니즘에 이러한 개혁의 효과는 시간이 지남에 따라 실현 가능성이 있습니다.

[T-GNMT] 이러한 개혁이 지식 습득 메커니즘과 사회적, 정서적 능력에 미치는 영향은 시간이 지남에 따라 구체화될 가능성이 높습니다.

위의 예문을 보면 GNMT와 T-GNMT는 모두 상대 높임 종결어미인 ‘습니다’를 사용하고 있는데, 이는 기사문에 부합하지 않는 어투이다. 도착어 국가의 일간지에 게재된 기사문을 살펴보면 하오체를 종결어미로 사용하고 있다는 것을 확인할 수 있는데, 이것은 하오체가 도착어에서 신문 기사에 적용되는 어역임을 의미한다.

제 2차 세계대전 종전 후 아프리카에 있던 프랑스 식민지들은 평화로운 협상 끝에 대부분 독립했으나 알제리는 거기서 제외됐다. 프랑스 국내에서 알제리는 그냥 식민지가 아니고 ‘프랑스의 일부’라는 인식이 워낙 강했기 때문이다.²⁵⁾

모든 텍스트는 수행하는 기능에 따라 유형이 결정되고, 유형에 따라 정보를 전달하는 전개 방식이 정해지고, 어휘, 구, 절, 문장, 텍스트 차원에서 텍스트의 기능 및 유형에 부합하는 구체적인 언어 표현으로 발현된다. 결국, 텍스트에 사용되는 개별 어휘를 결정하는 것은 텍스트의 기능과 유형이라 해도 과언이 아니다. GNMT와 T-GNMT는 동사 어미 처리 방식이 신문기사라는 텍스트 유형에 적합하지 않을 뿐만 아니라 일관성 역시 부족하다. 일례로 텍스트 1은 제목을 제외하고 총 27개의 문장으로 구성되어 있는데, 2개의 문장을 제외하고는 모두 평서문이다. 신문 기사는 문어체, 평서체로 작성하는 것이 일반적이는데, GNMT는 총 7개의 문장에서 서술어가 문장의 끝이 아닌 중간에 나타나며, 경어체(‘...생각합니다.’, ‘...보셨나요?’ 등)와 평서체(‘...끝났어?’, ‘...느꼈다’ 등)가 뒤섞여 있다. T-GNMT는 문장에서 서술어가 누락되거나 부적절하게 처리되는 경우는 총 3건에 불과했지만, 네 문장을 제외한 나머지를 모두 경어체로 처리하고 있다.

- 함축적 표현 Expression implicite

[ST] L'école le mercredi, c'est fini?

[GNMT] 수요일에 학교는 끝났어?

[T-GNMT] 수요일에 학교는 끝났습니까?

성공적인 의사소통이 이루어지기 위해서는 메시지의 발신자가 전달하고자 하는 의미를 글로 정확하게 표현해야 한다. 이 같은 전제 조건이 충족되었다 하더라도 수신자가 언어 능력이 부족하거나, 메시지의 의미를 이해하기 위한 지식(백과사전적 지식, 주제 지식 등)

25) <https://n.news.naver.com/mnews/article/022/0003729161?sid=104> (2022년 12월 8일 검색했음)

이 부족하거나, 발신자와 수신자 간에 문화와 가치관 공유가 이루어지지 않으면 원활한 의사소통이 이루어질 수 없다. 함축적 표현은 수신자가 언어 능력과 배경지식을 동원하여 충분히 이해할 수 있을 것이라는 판단하에 발신자가 메시지의 일부를 의도적으로 생략한 경우다. 메시지의 의미가 글로 정확하게 표현되지 않았다고 말할 수는 없지만, 수신자의 입장에서 의미 파악하기 위해서 추가적인 노력을 기울여야 한다.

함축적 표현을 번역하기 위해서는 우선 문맥을 동원해서 생략된 표현을 유추하는 과정을 거쳐 원문 메시지의 의미를 이해해야 한다. 이는 미시적으로는 문장 내에서 이루어질 수도 있지만, 앞뒤 문장들과과의 논리적 연결성을 통해 가능하며, 텍스트의 주제, 화자의 입장, 텍스트의 목적 등을 바탕으로 화용적 추론이 이루어져야 한다. 원문 메시지의 내용에 대한 정확한 이해를 바탕으로 번역가는 메시지를 도착어로 표현했을 때 TT의 독자들이 표현된 내용을 온전히 이해할 수 있을지를 판단해야 한다. 번역문의 독자는 원작자가 글을 쓸 때 상정한 독자와 일치하지 않기 때문에 함축적 표현이 포함된 메시지를 이해하기 위한 지식이 부족할 수도 있기 때문이다. 이러한 이유에서 원활한 번역 의사소통이 구현되기 위해서 필요시에는 번역가가 적극적으로 개입하는 것이다.

함축적 표현을 처리함에 있어서 GNMT와 T-GNMT는 모두 생략된 ‘Aller’ 내지는 ‘Se rendre à’라는 의미가 내포된 ST를 이해하지 못하고 원문에 사용된 단어의 등가어를 부자연스럽게 연결한 번역문을 제시하는 데 그치고 있다. 이는 현재 기계번역의 작동 원리가 문장 차원에 국한되어 있기 때문인 것으로 판단된다.

- 대조 Contraste

[ST] Conclusion : « En France, la consommation fabrique du déficit commercial ; en Allemagne, elle donne de la production et des emplois. »

[GNMT] 결론 : "프랑스에서는 소비의 무역 적자를 제조; 독일에서, 그것은 생산과 일자리를 제공한다."

[T-GNMT] 결론: "프랑스에서 소비는 무역 적자를 일으킵니다. 독일에서는 생산과 일자리를 제공합니다. »

위의 예문은 경제 성장이 프랑스와 독일에서 각각 상이한 결과를 낳고 있음을 지적하는 문장이다. GNMT는 프랑스와 독일의 상황을 대조하는 원문의 메시지를 전달하지 못하고 있는데, 그 이유는 주어인 'la consommation'과 동사인 'fabriquer'를 연결하지 못하기 때문이다. ST에 등장하는 'fabriquer du déficit commercial'은 일반적으로 흔히 볼 수 있는 어휘의 조합은 아니다. 'fabriquer'는 '제조하다'라는 의미로 자주 사용되고, 흔히 'des chaussures', 'des jouets'와 같은 사물이 목적어로 사용된다.²⁶⁾ 이러한 이유에서 GNMT에 '제조'라는 단어가 사용한 것이며, 'fabriquer'를 동사로 인식하지는 못한 것으로 판단된다. 반면, T-GNMT는 ST를 정확하게 분석했고, 도착어로도 적절하게 표현하고 있기 때문에 ST가 전달하는 대조의 의미가 전달되고 있다.

- 지시 Deixis

[ST] Encore la profonde dégradation du commerce extérieur français est-elle un peu masquée grâce aux cours des hydrocarbures, restés relativement sages.

[GNMT] 그러나 그녀는 다소 탄화수소의 가격에 의해 마스크 프랑스어 대외 무역의 심각한 저하가 상대적으로 현명한 남아있다.

[T-GNMT] 그럼에도 불구하고 프랑스 대외 무역의 깊은 악화는 상대적으로 현명한 남아있는 탄화수소의 가격 덕분에 다소 가려지고 있습니다.

26) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fabriquer/32550> (2022년 12월 8일 검색했음)

지시란 “특정 상황에서 언어적 표현과 대상 사이에 성립되거나 설정되는 관계”²⁷⁾이며 인칭대명사는 지시를 나타내는 언어적 표현이다. 예문에 등장하는 ‘elle’과 같은 3인칭 대명사는 전방조음적 지시를 나타내는데 주로 사용된다. 3인칭 대명사와 동일지시 관계를 갖는 선행사가 무엇인지를 파악하기 위해서는 문맥에 의거해 인칭대명사와 지시체 간의 의미 관계를 이해할 수 있어야 한다. 이 경우, ‘elle’은 동일한 문장의 앞 부분에 위치한 ‘la profonde dégradation du commerce extérieur français’와 동일지시 관계에 놓이며, 강조의 기능을 갖는다. GNMT는 3인칭 대명사 ‘elle’의 사전적 등가어 중 하나인 ‘그녀는’으로 번역했으나 해당 어휘가 지시하는 바가 무엇인지 알 수 없는 문장으로 번역하고 있다. 반면, T-GNMT는 지시체가 무엇인지는 충분히 전달되고 있다. 다만, 3인칭 대명사를 사용하여 전달하고자 한 강조의 뉘앙스는 재현되지 못하고 있다.

[ST] La France bute sur deux faiblesses. Depuis longtemps, elle peine à exporter.

[GNMT] 프랑스는이 약점에 실수를 한단다. 오랜 시간 동안, 그녀는 거의 수출하지 않습니다.

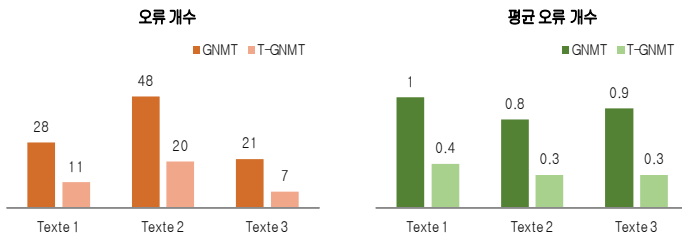
[T-GNMT] 프랑스는 두 가지 약점을 우연히 발견한다. 오랜 시간 동안, 그것은 수출에 어려움을 겪고 있다.

앞의 예문에서 T-GNMT는 비록 뉘앙스의 전달에는 실패했지만, 지시 관계를 재현하는 데는 성공한 것을 확인할 수 있었다. 하지만, 이것은 인칭 대명사와 지시체가 한 문장 내에 공존하기 때문에 가능했던 것으로 판단된다. NMT 구글 번역의 번역 단위는 문장으로 설정되어 있기 때문에 지시체가 선행 문장에 위치한 인칭 대명사를 처리하는데 있어서 여전히 한계가 드러나기 때문이다. 위 예문에서 후행 문장에 사용된 3인칭 대명사 ‘elle’은 선행 문장의 ‘la France’를

27) 정희자, 『담화와 문법』, 서울. 한신문화사, 1999, pp. 129

지시한다. GNMT와 T-GNMT는 ‘elle’의 지시체가 무엇인지 파악하지 못하고, ‘그녀는’, ‘그것은’과 등 사전에 등재된 ‘elle’의 등가가 중 하나로 번역하고 부자연스러운 한국어 문장을 제시하는데 그치고 있다.

4.5. GNMT와 T-GNMT의 편집 오류 비교



[그림 7] GNMT와 T-GNMT의 편집 오류 비교

번역의 최종 단계는 교정 및 교열 과정이다. 이 때 정확성(누락, 오역, 불분명한 의미 등), 가독성(문법, 문장 구조, 어색한 문장), 일관성(용어, 논리 등)과 더불어 맞춤법 및 띄어쓰기와 같은 표기 방식, 숫자 형식, 문장 부호 등 형식을 검토한 다음 수정을 실시한다. 텍스트의 형식과 관련된 요소 중 철자법과 관련된 오류는 GNMT와 T-GNMT에서 거의 발견되지 않았다. 인간 번역의 경우, 오타자를 수정하기 위해서 많은 시간과 노력을 기울인다는 사실을 감안한다면 기계번역이 갖는 장점은 분명하다. 하지만, 문장 부호, 숫자 형식, 띄어쓰기 등과 같은 오류가 다수 발견되었다. GNMT에 비해서 T-GNMT가 전반적으로 품질이 개선된 것으로 보아 편집 관련 기계번역의 품질은 향상되고 있음을 확인할 수 있었다.

- 문장 부호 Marques de ponctuation

[ST] Résultat : « La reprise est là, les sociétés sont reparties dans un cycle d'investissement et d'expansion, mais ce sont nos partenaires qui en profitent le plus », constate Olivier Chemla, économiste à l'Association française des entreprises privées (AFEP).

[GNMT] 결과 : "복구가가, 기업 투자 및 확장의주기로 구분되어 있지만, 가장 혜택을 우리의 파트너이다"올리비에 챔라, 개인 회사의 프랑스 협회의 경제학자 (AFEP 말한다).

[T-GNMT] 결과: 프랑스 민간 기업 협회(AFEP)의 이코노미스트 올리비에 챔라(Olivier Chemla)는 "회복은 여기, 기업들이 투자와 확장의 주기로 돌아왔지만, 가장 많은 혜택을 받는 파트너"라고 말합니다.

프랑스어에서 쌍점(:)은 부연 설명, 나열, 인용을 소개하기 위해 사용되는 문장 부호²⁸⁾이다. 하지만, 한국어에서 쌍점은 다음과 같은 상황에서 사용된다.²⁹⁾

- (1) 표제 다음에 해당 항목을 들거나 설명을 붙일 때 사용
- (2) 회곡 등에서 대화 내용을 제시할 때 말하는 이와 말한 내용 사이에 사용
- (3) 시와 분, 장과 절 등을 구별할 때 사용
- (4) 의존명사 ‘대’가 쓰일 자리에 사용

이렇듯, 동일한 문장 부호인 경우에도 출발어와 도착어에서 용법이 전혀 다를 수 있기 때문에 위의 예문처럼 번역문에서 출발어의

28) <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deux-points/24913> (2022년 12월 8일 검색했음)

29) https://www.korean.go.kr/front/etcData/etcDataView.do?etc_seq=431 (2022년 12월 8일 검색했음)

용례를 그대로 유지하면 문장 구조가 어색해지고, 의미 파악이 힘들어진다. 그러므로 언어별로 문장 부호가 상이한 용법으로 사용될 경우, 도착어의 규범에 부합하게 처리하는 것이 요구된다. 우리말 표기와 원어 표기를 병기하기 위해서 사용된 소괄호의 경우에도 번역 오류가 발견되었다. GNMT는 소괄호 안에 들어가야 하는 의미 단위를 제대로 설정하지 못하고 있으며, T-GNMT는 문장에 언급된 인명(Olivier Chemla)은 공식 명칭과 약어를 더불어 표기하고, 기관명(l'Association française des entreprises privées)을 번역할 때는 약어만 기재하고 있다. 문장 부호의 번역과 관련해서 일관성이 개선될 필요가 있음을 확인할 수 있다.

-숫자 Chiffre

[ST] Au premier semestre, la France a importé pour 34,3 milliards d'euros de plus qu'elle n'a exporté de biens et de services, selon les statistiques rendues publiques par les douanes mardi 8 août. 7. C'est l'écart le plus massif depuis 2012. Il n'était que de 23 milliards d'euros au premier semestre 2016.

[GNMT] 상반기에, 프랑스는 세관 8월 (화요일) 8 일 발표한 통계에 따르면, 그것은 상품과 서비스를 수출보다 34,300,000,000유로 더 가져옵니다. 이것은 그가 2016 년 상반기에만 2백30억유로했다 2012 년 이후 가장 엄청난 차이입니다.

[T-GNMT] 8일 화요일 세관이 공개한 통계에 따르면 프랑스는 상반기에 상품과 서비스를 수출하는 것보다 343억 유로를 수입했다. 이는 2012년 이후 가장 큰 격차입니다. 2016년 상반기에는 230억 유로에 불과했습니다.

숫자 표기는 기계번역으로 쉽게 처리할 수 있는 부분임에도 불구하고 GNMT에서는 표기 방식의 일관성 부재라는 문제점을 발견할 수 있었다. 다행히, 이 같은 문제는 T-GNMT에서 상당 부분 해소되었다.

- 띄어쓰기 Espacement des mots

[ST] Parler de « smart mobility » aujourd'hui revient bien souvent à lire « nouvelles mobilités » sur toutes les lèvres. [중략] Dès lors, une mise en perspective de l'importance du « mass transit » pour le futur de la mobilité semble plus que pertinente.

[GNMT] "스마트 이동성"오늘은 종종 모든 사람의 입술에 "새로운 이동성을"읽어 반환에 대해 이야기. [중략] 따라서, 이동성의 미래를위한 "대중 교통"의 중요성의 관점 관련 이상입니다.

[T-GNMT] 오늘날 "스마트 모빌리티"에 대해 이야기하는 것은 종종 모든 사람의 입술에 "새로운 동원"을 읽는 것과 같습니다. [중략] 따라서 모빌리티의 미래를 위한 "대중 교통"의 중요성에 대한 관점은 관련성이상의 것으로 보입니다.

띄어쓰기 오류는 의미 단위의 분절과 관련이 있기 때문에 구문 분석에 취약한 GNMT에서는 띄어쓰기 오류가 빈번하게 발견되었다. 띄어쓰기 오류를 수정하기 어려운 것은 오류의 패턴이나 원인을 정확하게 파악하기 힘들기 때문이다. GNMT의 경우, 큰 따옴표 인용 다음에 띄어쓰기 오류("스마트 이동성"오늘은, "새로운 이동성을"읽어)가 발생한다고 결론짓기에는 정확하게 번역한 사례("대중 교통"의 중요성)도 등장하고 있다. 현재로서 분명한 것은 ST의 의미 단위를 정확하게 분석하지 못하는 경우, 내용의 왜곡과 더불어 띄어쓰기 오류가 발생하는 것으로 보인다.

5. 결론 및 제언

본 연구는 NMT 도입 이후 구글 번역의 프랑스어-한국어 번역 품질의 변화를 관찰하기 위해 GNMT와 T-GNMT로 처리한 기사문 번역 결과를 양적·질적으로 분석한 결과 다음과 같은 결론을 도출할 수 있었다. 첫째, 구글 신경망 번역은 초기에 비해 정확도가 비약적

으로 발전했다. ST의 개별 단어에 대해 등가어를 찾는 방식으로 번역하던 RNN Seq2seq 구글 번역과 달리 하이브리드 구글 번역은 의미적 연관성을 지닌 단어들을 묶어서 맥락을 감안하여 번역하고 있기 때문인 것으로 판단된다. 다만, 현재 설정된 문장이라는 번역 단위는 분명히 한계를 드러내고 있다. 문장 간의 논리적 연결을 파악할 수 없기 때문에 텍스트의 응결성과 응집성을 저해해서 텍스트를 텍스트답게 번역할 수 없기 때문이다. 둘째, 구글 신경망 번역의 가독성은 상당히 개선되었다. GNMT는 문장을 단어로 쪼갠 다음 등가어를 찾는 방식으로 번역을 진행했기 때문에 단어가 누락 되는 경우는 거의 없지만 ST에 나타난 단어 간의 의미적 연결성을 전혀 구현하지 못했다. 인간의 번역에 비유해보자면 ST를 이해하고 분석하지 못하기 때문에 ST의 정보를 도착어에 부합하게 재구성해서 TT를 생산하는 것이 불가능한 상황이었다. T-GNMT는 GNMT에 비해 ST 분석 능력이 개선되었지만, 아직 완벽하다고 보기 어렵고, 부자연스럽고 어색한 문장이 다수 발견된다. 이것은 인코딩 단계에서 ST를 완벽하게 처리하지 못하고, 디코딩 단계에서 도착어 규범이 충분히 반영되지 못하기 때문이다. 이 같은 문제를 해결하기 위해서 인코딩 단계에 대한 개선과 더불어 디코딩 단계에서 도착어 코퍼스의 활용을 제안하는 바이다. 유사한 텍스트 장르 및 주제를 다루는 도착어 단일언어 텍스트를 TT 생산 시 학습 데이터로 활용하면 번역문의 가독성을 개선할 수 있을 것으로 생각된다. 셋째, 범용적인 번역 서비스를 추구하는 구글 번역은 TPU(Tensor Processing Unit)³⁰⁾의 발전에 힘입어 번역 품질이 비약적으로 발전했으나 아직 내용 오류와 부자연스러운 표현 등 오역이 다수 발견된다. 분야와 용도를 국한하지 않고 번역을 제공하다 보니 학습 데이터의 양이 방대하고 데이터 처리가 복잡하기 때문인 것으로 생각된다. 향후 구글 번역 시스템에서

30) 구글에서 자체 개발한 인공지능 칩으로 구글의 AI 기계학습 엔진인 텐서플로우 TensorFlow(구글의 오픈소스 머신러닝 프레임워크)에 최적화되어있는 칩
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5138953&cid=43667&categoryId=43667>
 67 (2022년 12월 11일 검색했음)

텍스트 유형, 주제 및 분야, 난이도 등을 설정할 수 있는 항목을 마련하여 코퍼스를 체계적으로 분류하고, 번역 수행 시 동원되는 코퍼스의 양을 제한한다면 번역 속도를 높이고 번역 품질을 개선할 수 있으리라고 생각된다. 1976년 존 샹디우 John Chandioux가 개발한 기상 예보 자동 번역 시스템 메테오 METEO가 오늘날까지도 성공적인 자동 번역 사례로 언급되고 있다는 사실을 상기해보면 분야를 특정짓고, 국한시켜 기계번역을 시행하면 상당히 만족스러운 결과를 얻을 수 있을 것이다. 이 같은 시도는 이미 몇 년 전부터 업계에서 시도 중이다. 사용자의 데이터를 기반으로 맞춤형 번역기를 제공하고자 하는 구글의 AutoML Translation이 좋은 예이다. AutoML Translation은 사용자가 번역된 언어 쌍을 입력하면 학습 데이터에 부합하는 번역 모델을 구축하여 이용할 수 있도록 지원하는 사용자 맞춤형 번역 서비스이다. 사용자 별로 맞춤 서비스를 구현할 수 있다면 주제 및 분야별, 텍스트 유형별로도 특화된 맞춤 서비스가 가능하리라고 생각된다.

불과 몇 년 전까지만 해도 어색한 기계번역 오역 사례를 희화화했던 것을 떠올려보면 구글 번역이 단기간에 이룩해낸 성장은 실로 놀라운 수준이다. IT 및 AI 기술의 발전으로 엄청난 양의 텍스트를 빨리, 무료로 번역해내는 기계번역의 발전은 상당히 위협적으로 느껴질 수도 있다. 하지만, 본 연구를 통해 확인할 수 있었듯이 한국어-프랑스어 언어 조합의 번역 품질은 아직 조악해서 수정하는데 더 많은 시간이 소요되기 때문에 인간 번역을 대체하거나 인간 전문가와의 협업을 도모할 수 있는 수준이 아니다. 이는 구글에서 기계 번역 품질을 평가하기 위한 지표로 사용되는 스페인어, 독일어와는 달리 학습 데이터의 질과 양이 부족³¹⁾할 뿐만 아니라, 언어 구조가 상이하기 때문에 아직 불완전한 기계 번역을 적용했을 때 번역 오류가 더욱 두드러지게 느껴지기 때문일 것이다. 그럼에도 불구하고 프랑스어의 경우에도 상대적으로 수요가 높은 영어, 중국어, 일어와 마

31) <https://ai.googleblog.com/2020/06/recent-advances-in-google-translate.html> (2022년 11월 9일 검색했음)

찬가지로 다양한 기계번역(구글 번역, 네이버 파파고, 카카오 I 등)이 서로 경쟁하면서 전반적인 품질이 개선되고, 기계번역과 번역 메모리 Translation Memory를 결합하는 등 번역의 효율성을 높이기 위한 작업이 이루어질 것이 분명하다.

향후 인간과 기계의 협업이 가시화되면서 번역의 품질, 번역 속도, 번역 비용에 대한 기준은 더욱 까다로워질 것이다. 경쟁력을 확보하기 위해서 기계번역과 인간번역의 효과적인 협업 관계 구축은 필수적일 것이다. 기계번역을 활용하여 누락, 오타 등 인간 번역가의 부주의로 인해 발생할 수 있는 번역 오류를 예방하고, 반복적이며 규칙적인 부분을 자동적으로 처리하며 번역의 속도를 높이고, 인간 번역가의 역량을 인지적 해석이 필요한 부분(작가의 의도, 고유의 문체, 문화적 특징, 논리적 전개 등)을 처리하는데 집중하는 것 등이 요구될 것으로 생각된다. 구체적으로 구글의 ‘문서 번역’ 기능을 이용하여 텍스트 편집에 요구되는 시간과 노력을 절감하고, 이전 번역 기록 관리를 도와주는 ‘번역 기록 저장 및 관리’ 기능을 이용하여 자주 쓰는 단어, 구문, 문장을 중심으로 개인 맞춤형 번역 메모리 구축을 모색해 볼 수 있을 것이다. 이러한 맥락에서 번역가들에게 있어서 디지털 도구 활용 능력, 기계번역 전처리 및 후처리 능력의 중요성은 더욱 증대될 것으로 예상된다. 앞으로 전문 통번역가 및 외국어 전문가들은 기계번역의 기술적 속성과 특징에 대한 이해를 바탕으로 다양한 디지털 기술을 지혜롭게 활용하는 방법을 터득하는 한편 기계번역 학습 데이터 선별, 가공, 분석, 해석 능력 등을 갖추어 끊임없이 변화하는 디지털 환경에서 새로운 기회를 창출해나가도록 해야 할 것이다.

참고문헌

- Jamal, Al-Qinai, <Translation Quality Assessment. Strategies, Parametres and Procedures>, *META*, 45:3, 2000, pp.497-519.
- Bell, Roger Thomas, <Human and Machine Translators- A Vision of 2020>, *Interpreting and Translation Studies*, 10(2), 2007, pp.143-171.
- , *Translation and Translating*, Longman, 1991.
- Brunette, Louise, <Towards a Terminology for Translation Quality Assessment>, *The Translator*, 6:2, 2000, pp.169-182.
- Chandioux, John, <METEO: un système opérationnel pour la traduction automatique des bulletins météorologiques destinés au grand public>, *Meta*, 21:2, 1976, pp.127-133.
- Colina, Sonia, <Translation quality evaluation: Empirical evidence for a functionalist approach>, *The Translator*, 14(1), 2008, pp.97-134.
- Eugene, Albert Nida and Taber, Charles Russell, *The theory and Practice of Translation*, United Bible Societies, 1969.
- Hatim, Basil and Ian, Mason, *Discourse and the Translator*, Longman, 1990.
- House, Juliane, *Translation quality assessment: A model revisited*, Gunter Narr Verlag, 1997 .
- Johnson, Melvin & Schuster, Mike & Le, Quoc V & Krikun, Maxim & Wu, Yonghui, <Google's multilingual neural machine translation system: Enabling zero-shot translation>, arXiv:1611.04558v2 [cs.CL] [En ligne], 2017. (<https://www.arxiv-vanity.com/papers/1611.04558/>)
- Wu, Yonghui & Schuster, Mike & Chen, Zhifeng & Le, Quoc V, <Google's Neural Machine Translation System : Bridging the

- Gap between Human and Machine Translation>, arXiv:1609.08144v2 [cs.CL] [En ligne], 2016. (<https://www.arxiv-vanity.com/papers/1609.08144/>)
- 강병규, 이지은, 「신경망 기계번역의 작동 원리와 번역의 정확률: 중-한 번역을 사례로」, 『중어중문학』 73, 2018, pp.253-295.
- 서보현, 김순영, 「기계번역 결과물의 오류 유형 고찰」, 『번역학연구』 19.1, 2018, pp.99-117.
- 윤애선, 「디지털 바벨탑 세우기, 어디까지 왔나?—프/한 기계번역의 현황과 전망」, 『불어불문학연구』 117, 2019, pp.157-199.
- 이미경, 「기계번역 vs. 인간번역, 텍스트 모호성 해소를 위한 전략 고찰—연설문 번역을 중심으로」, 『인문사회21』 10.2, 2019, pp.687-700.
- 이주리에, 「인공신경망 기계 번역의 한일/일한 번역 품질에 대한 예비연구—품질향상 검토와 교열코드 적용」, 『통역과 번역』 20.1, 2018, pp.43-71.
- 임순정, 「구글 번역기를 통해서 본 통계기반방식 번역기의 특징」, 『통번역교육연구』 10(3), 2012, pp. 183-210.
- 임순정, 한미선, 「구글 번역의 사례연구: 번역품질과 번역단위와의 관계를 중심으로」, 『번역학연구』 15(1), 2014, pp.177-209.
- 장애리, 「국내 기계 통번역의 발전 현황 분석—한-중 언어 쌍을 중심으로」, 『번역학연구』 18(2), 2017, pp.171-206.
- 정희자, 『담화와 문법』, 한신문화사, 1999.
- 조준형, 「번역코퍼스를 활용한 번역문법 연구」, 『프랑스문화예술연구』 61, 2017, pp.305-332
- https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%88%9C%ED%99%98_%EC%8B%A0%EA%B2%BD%EB%A7%9D
- <https://medium.com/what-is-artificial-intelligence/introduction-to-transformer-networks-how-google-translate-works-attention-is-all-you-ne>

ed-309827c9b942

<https://www.etri.re.kr/webzine/20190802/sub01.html>

https://kornorms.korean.go.kr//regltn/regltnView.do?regltn_code=0001®ltn_no=223#a223

<https://ai.googleblog.com/2018/08/moving-beyond-translation-with.html>

<https://ai.googleblog.com/2020/06/recent-advances-in-google-translate.html>

https://biz.chosun.com/site/data/html_dir/2017/02/09/2017020902687.html

<http://www.itdaily.kr/news/articleView.html?idxno=83486>

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=5138953&cid=43667&categoryId=43667>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deux-points/24913>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fabriquer/32550>

https://www.korean.go.kr/front/etcData/etcDataView.do?etc_seq=431

Résumé

Quels sont les progrès réalisés en matière de traduction automatique neuronale: le cas de Google Translate

LIM Soon Jeung
(Université Soongsil, Chargée de cours)

L'objectif de cette étude est de vérifier l'état de lieu de Google Neural Machine Translation afin de dresser les perspectives de la traduction français-coréen réalisée par la traduction automatique. Depuis l'adoption du système neuronale en 2016, Google Translate a connu un changement de l'architecture passant du modèle RNN Seq2Seq au modèle hybride combinant le Transformer(encodeur) et le modèle RNN(décodeur). L'analyse et la comparaison des traductions effectuées par Google Neural Machine Translation de 2017 et de 2022 de 110 phrases des articles sélectionnés du journal *le Monde* ont révélé une nette amélioration de la qualité de traduction en terme de fidélité et de lisibilité grâce à une meilleure perception de la corrélation entre les mots. Cependant, la cohérence de la traduction laisse à désirer et les erreurs de sens et les expressions maladroitement ne sont pas parfaitement éliminés.

Mots-clés : traduction automatique, Google Neural Machine
Translation, (GNMT), modèle RNN Seq2Seq,
Transformer

투 고 일 : 2022. 12. 25.

심사완료일 : 2023. 01. 26.

게재확정일 : 2023. 02. 01.

2023년도 학회 임원진

회장	박선아(경상국립대)
부회장	손정훈(아주대), 이선화(영남대)
감사	박희태(성균관대), 박아르마(전양대)
총무이사	김민채(경희대)
학술이사	이선우(성신여대), 김지현(서강대), 박성혜(고려대)
상임편집이사	이준우(경상국립대)
편집이사	손현정(연세대), 이수원(전남대)
대외협력이사	조지숙(가천대)
재무이사	정지운(연세대)
기획이사	이가야(숭실대)
정보이사	문경훈(경상국립대)

이사(가나다순)

강희석(성균관대)	박희태(성균관대)
고봉만(충북대)	심지영(방송통신대)
김경량(한국교육과정평가원)	이윤수(공주대)
김용현(아주대)	이현종(신한대)
김이석(동의대)	임기대(부산외대)
노시훈(전남대)	조윤경(이화여대)
노철환(인하대)	조준형(경상국립대)
도윤정(인하대)	조화림(전북대)
문시연(숙명여대)	차지연(충남대)
박재연(아주대)	최내경(서경대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에 동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
 1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조
 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
 2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.
- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 발효한다

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로
연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25
일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를
위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원
칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식
요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

- 를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.
- 제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.
- 제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.
- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
 - 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
- 제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.
- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
- 제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.
- 제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의 신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 [저자의 연구윤리규정]

『프랑스문화예술연구』에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 준수하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안 된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고, 중복게재 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다. 반대로 연구에 직접적으로 기여를 한 공저자에게 정당한 이유 없이 논문 저자의 자격을 부여하지 않아서는 안된다.

제 2조 [연구윤리규정 서약]

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 연구윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 연구윤리규정의 수정 및 발효 시 별도의 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 [연구윤리위원회 구성]

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 [연구윤리위원회 소집 및 권한]

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원 및 편집위원회의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 [연구윤리예비위원회 구성]

연구윤리위원회 위원장은 회원 및 편집위원회의 공식적인 서면 요청(실명)이 발생한 경우 10일 이내에 예비위원회를 소집한다. 위원장이 지명한 5인의 연구윤리위원(위원장 포함)으로 구성된 예비위원회는 보고된 연구윤리 사안을 사전 조사하여 그 경중에 따라 연구윤리위원회의 소집 여부를 결정한다.

제 6조 [연구윤리위원회의 의결 및 승인]

연구윤리위원회는 위반 정도에 따라 연구윤리규정 위반자에 대한 징계 여부 및 징계 수위를 결정하고 보고서를 작성한다. 연구윤리위원회는 재적위원 과반수의 참석으로 성립하며, 출석위

원 2/3의 찬성으로 의결한다. 연구윤리위원회가 이사회에 상정한 징계 수위(내용)는 이사회 최종 승인을 받도록 한다.

제 7조 [소명기회와 익명성 보장]

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게는 충분한 소명기회(대면 또는 서면)를 제공하며, 연구윤리위원회의 결정이 내려지기 전까지는 익명을 보장한다.

제 8조 [연구지원기관 등에 대한 보고]

이사회 최종 승인 이후 해당 연구지원기관에 연구윤리규정 위반과 관련된 징계 내용을 통보하도록 한다. 단 조사과정 중이라도 다음 경우에는 즉시 연구지원기관에 보고하여야 한다.

- 1) 법령 또는 해당 규칙을 위반한 경우
- 2) 공공의 복지 또는 안전에 중대한 위험이 발생하거나 발생할 우려가 명백한 경우
- 3) 그 밖에 연구 지원기관 또는 공권력에 의한 조치가 필요한 경우
- 4) 특수관계인 공동저자가 연구부정행위를 저질렀을 경우, 관계기관(입시·진학 관련 학교, 연구 관련기관 등)에 연구부정행위 사실을 통보한다. (* 특수관계인이란 연구자가 미성년자(만 19세 이하인 자) 또는 가족(배우자, 자녀 등 4촌 이내)으로, 필요시 대학 등 연구기관에서는 해당 기관의 사정에 맞게 특수관계인의 범위를 확대할 수 있다.)

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

본 규정은 2021년 8월 13일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
 - 1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행 연구를 충실하게 검토했는가)
 - 2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
 - 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.
 예) 000 (00 대학교 0교수)
 000 (Université (de) 00, Professeur 0)
9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.
 예) 1. / 2. / 3. / 4.
10. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.
보들레르의 「악의 꽃」은...
 - 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.
홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이

텔릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌

- 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
- 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in *Annales*, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

- 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

- 각주

- 각주의 표기는 본문에 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, <Le dossier de Baudelaire>, in Romantisme, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

- 학회전용메일 cfafrance@naver.com
- 상임편집이사
 - 이준우 (경상국립대), 010-6613-1899, unetre@gnu.ac.kr
- 편집이사
 - 손현정 (연세대), 010-8562-1574, sonhj@yonsei.ac.kr
 - 이수원(전남대), 010-2789-7164, souewon-rhee@jnu.ac.kr

13. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
 - 김민채 (경희대), 010-3240-5946, mckim677@khu.ac.kr
 - 하나은행 534-910028-89005

2023 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 이춘우(경상국립대)

편집이사 이수원(전남대)
손현정(연세대)

편집위원

김선형(홍익대)	차지연(충남대)
도윤정(인하대)	김지현(서강대)
박성혜(고려대)	이선화(영남대)
박재연(아주대)	문경훈(경상국립대)
심지영(방송통신대)	박희태(성균관대)
노철환(인하대)	신옥근(공주대)
이선우(성신여대)	임기대"부산외대 (지중해지역원)"
김준현(고려대)	고길수(울산대)
이윤수(공주대)	김대영(충북대)
이충훈(한양대)	최윤희(경북대)
강초룡(서울대)	
박선아(경상국립대)	

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회가 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

김준현(고려대), villon@korea.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 은행에 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예 금 주 : 이가야 (송실대)

e-amil : kaya7551@gmail.com

입금을 하실 때는 반드시 회원 본인의 이름과 함께 ‘홍길동(가입)’, ‘홍길동(회비)’와
같이 하여 송금하여 주시기 바랍니다.

프랑스문화예술연구
2023 봄호(제83집)

초 판 인 쇄 : 2023년 02월 25일

초 판 발 행 : 2023년 02월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품